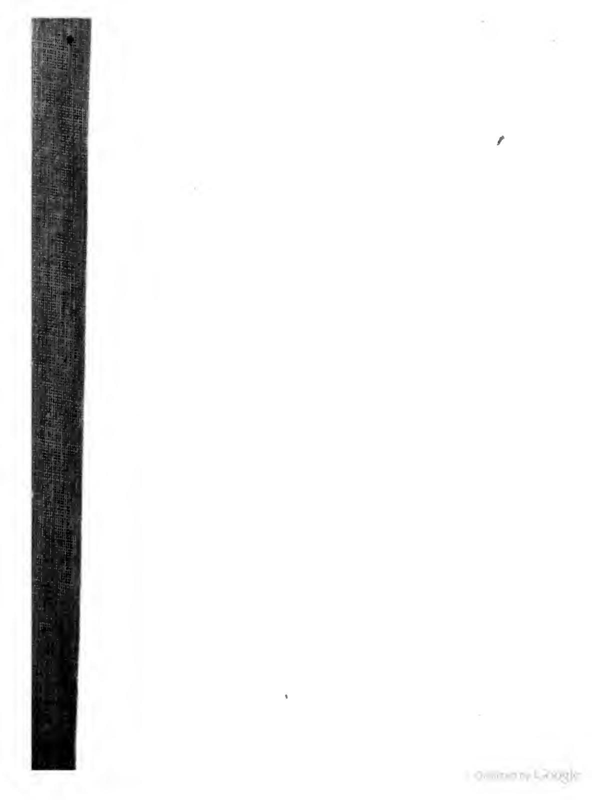


Velasquez

Richard Muther







DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· DREIUNDZWANZIGSTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band 1. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
Band 2. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von C. GURLITT
Band 3. BURNE-JONES von WALCOLM BELL
Band 4. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
Band 5. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
Band 6. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 7. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 8. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von R. MUTHER
Band 9. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
Band 10. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
Band 11. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 12. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
Band 13. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI
Band 14. PRAXITELES von HERMANN UBELL
Band 15. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
Band 16. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER
Band 17. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
Band 18. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 19. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
Band 20. GIORGIONE von PAUL LANDAU
Band 21. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG
Band 22. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
Band 23. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER
Band 24. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS
Band 25. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER
Band 26. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.







PRINZ FERDINAND VON OESTERREICH



DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN · VON

RICHARD MUTHER

VELASQUEZ

VON

RICHARD MUTHER

ZWEITE AUFLAGE

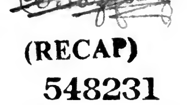
MIT EINER PHOTOGRAVÜRE UND ELF
∘ ∘ VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG ∘ ∘

BARD. MARQUARDT & C^O



Published March 15. 1907.

UEBER Velasquez zu schreiben gehört zu den schwierigsten Aufgaben des Historikers. Sobald man die Feder ansetzt, hat man das beschämende Gefühl, dass sie doch nicht auszudrücken vermag was zu sagen wäre. Denn Kunstgeschichte ist Kunstgeschichte. Aber der Geschichtsschreiber ist nicht Künstler. Er stellt in historischen und literarischen Dingen seinen Mann. Er ist imstande zu zeigen, wie der Charakter eines Zeitalters im Stil seiner Kunst sich ausprägt. Er ist auch fähig den stofflichen Inhalt von Kunstwerken, ihre erzählende Anekdote durch die entsprechenden Worte zu umschreiben. Doch welche Hilfsmittel gibt es, um eine Vorstellung von Bildern zu wecken, deren Wert nicht im Gegenstand, nur im künstlerischen Gehalte liegt? Wie ist zu verfahren, wenn es um Technisches, um Fragen der Anschauung sich handelt? Die Künstler tun sich da leicht. Der Maler, der zum



Maler spricht, macht sich durch Handbewegungen, durch ein Achselzucken, durch einen Blick verständlich. Menzel und Meissonnier konversierten sehr gehaltvoll über Bilder, obwohl der eine nicht französisch, der andere kein Wort deutsch verstand. Aber für Druckerschwärze sind solche stummen Unterhaltungen nicht geeignet, und ein „donnerwetter“, ein „kolossal“, ein „fabelhaft“, das in der Künstlersprache eine ganze Ästhetik enthalten kann, sagt dem Leser auch noch zu wenig.

Velasquez ist der Typus eines solchen Künstlers, dessen Grösse lediglich in künstlerischen Qualitäten liegt. „Le peintre le plus peintre qui fût jamais“ ist das bekannte Epitheton, das Bürger-Thoré ihm gab. Staunend, wie Wunderwerke betrachten die Maler seine Bilder. Sie sind ausser sich über solche Macht, Kraft und Zartheit des Striches — über solche Feinheiten der Farbe. Sie stossen immer auf neues, dessen Anblick aufregend und überwältigend ist. Gerade deshalb aber steht der Nicht-Künstler ratlos. Der Schriftsteller fühlt sich ohnmächtig über Dinge zu reden, die jeder Paraphrase durch Worte spotten. Ein Buch über Rafael ist denkbar in dem das Wort „Farbe“ garnicht vorkommt. Hier soll von Farben gesprochen werden, von den differenzierten Tonwerten. Nur die plumpesten Bezeichnungen hat unsere Sprache dafür bereit. Und der Laie, der noch Ungeschulte —

was kann Velasquez ihm sagen? Man kann sich für Kirchenbilder begeistern, wenn sie „Empfindung“ haben; wenn sie melancholisch wie die Botticellis, parfümiert-mystisch, wie die Murillos sind. Die des Velasquez, im Empfinden frostig, haben nur den Ehrgeiz gut gemalt zu sein. Man hat an Porträts Gefallen, wenn sie bedeutende Männer, schöne umschwärmte Frauen darstellen. Die Fürsten des Velasquez gehören zu den gleichgültigsten der Weltgeschichte, und seine Damen, in ihrem ungeheuerlichen Kostüm gleichen chinesischen Pagoden. Wie also ist es möglich in die Geisteswelt dieses Meisters einzuführen, der dem für Kunst Unempfänglichen nicht das geringste bietet? in die Welt eines Meisters, dessen Seele nicht im Herzen — nein im Blick, in den Fingern steckt! Es wird wohl nur dann gelingen, wenn man ganz schrittweise vorgeht, wenn man langsam Bild nach Bild betrachtet und schliesslich zu zeigen versucht, wie gerade die „Inhaltlosigkeit“ der Aufgaben, vor die er gestellt war, den Velasquez dazu führte, der Künstler par excellence zu werden.

Diego de Silva Velasquez wurde 1599 in Sevilla geboren. Der Vater gehörte einer portugiesischen Adelsfamilie an, die ihren Stammbaum bis auf das Jahr 1000 zurückführte; die Mutter entstammte einem altsevillanischen Adelsgeschlecht, das dem Königreich Feldherrn, Statthalter und Ordensgründer schenkte. Teilte Don

Rodriguez de Silva mit dem Vater des Michelangelo die Ansicht, dass der Künstlerberuf nicht standesgemäss für einen Edelmann sei? Es ist wahrscheinlich. Doch urkundlich beglaubigt ist es nicht. Im Alter von 13 Jahren trat Velasquez in die Werkstatt des Herrera ein. Dieser war damals der bedeutendste Maler Sevillas. Mit breitem, kühnen Strich sind seine Bilder heruntergefegt — Werke von urwüchsiger, fast brutaler Grösse. Als Mensch gehört er zu den abenteuerlichen Gestalten, an denen die Barockzeit so reich ist. Und beides verhinderte wohl Velasquez lange bei Herrera zu bleiben. Dem Aristokraten, dem kühlen, logischen Geist konnte die wildgenialische Art ebensowenig wie der Bohême-Charakter des Mannes zusagen. Schon nach einem Jahre wechselte er den Meister und ging nun zu demjenigen, der das gerade Gegenteil Herreras war. Francisco Pacheco ward sein Mentor und später sein Schwiegervater. Fast mehr Gelehrter als Künstler, vermittelte Pacheco seinen Schülern ein sicheres, auf Wissen begründetes Können. Dass in seinem Hause die vornehmste Gesellschaft Sevillas verkehrte, entsprach gleichfalls den Neigungen des Velasquez.

Die ersten Werke des jungen Meisters zeigen, wie schnell er sein Handwerk beherrschen lernte und wie zielbewusst er gleich anfangs der damals modernen Strömung sich anschloss. Das heisst: Die Kunst der Renaissance — in allen Ländern

Europas — war in schablonenhaften Idealismus, in eine geistlose Nachahmung der Klassiker ausgelaufen. In allen Bildern kehren die nämlichen verallgemeinerten Formen, die gleichen typischen Gesichter, dieselben zeitlosen Gewänder, die gleichen edlen Gebärden in ermüdender Cliché-Schönheit wieder. Darauf folgte jene Gegenströmung, die nach Zeiten des Epigonentums immer einsetzt. Man hatte die Natur verkünstelt — es war Zeit die Kunst zu naturalisieren. Markige Wahrheit tritt an die Stelle der verschönernden Retouchen. Für die Heiligen lässt man arme Kerle mit ausgearbeiteten Formen und verwitterten Gesichtern Modell sitzen. Maria, die Himmelskönigin, wird zur einfachen Bäuerin. Das verschiedenste Beiwerk, das die Meister des Cinquecento in ihrem Streben nach dem Edlen nie geduldet hätten — Früchte, Vögel, Fische, Ziegen, Töpfe und Strohbündel häuft man neben den Gestalten zu ganzen Stilleben an. Ja, nachdem man einmal mit der Lehre von der Hässlichkeit der Natur gebrochen und an die Stelle der akademischen Heiligen Menschen von Fleisch und Blut gesetzt hatte, schienen die Wesen, die gut genug waren, das Gewand von Aposteln und Märtyrern anzuziehen, auch schön genug, um ihrer selbst willen gemalt zu werden. So sondert sich das Volksstück von der religiösen Malerei ab. Landsknechte, Zigeuner und Dirnen; blinde alte Bettler und Leierspieler; Fischverkäufer,

Hökerinnen, Köchinnen und Küchenbuben werden in lebensgrossen Darstellungen vorgeführt. Blanke Messingmörser und glänzendes Kupfergeschirr; Erdgloben, Teller, Waffen, Kannen und Strohkörbe ergeben neben den Gestalten schöne, tonige Harmonien. Nachdem man vorher im Banne des plastischen Ideals gestanden, empfindet man jetzt die Wollust der Malerei, kann sich nicht genug tun fette, saftige Farben zu mischen und mit markigem Pinsel die Lichter aufzusetzen. In diesem Sinne arbeiteten in Italien Caravaggio und Ribera. Mit ähnlichen Werken hat auch Velasquez begonnen.

Agua fresca! Jeder, der Spanien bereiste, erinnert sich der sonnegebräunten Hünen, die an den Strassenecken in mächtigem Tonkrug frisches Wasser feilhalten. Einen solchen spanischen Typus malte Velasquez in seinem frühesten Bilde. Ein Mann mit scharfen, wie in Erz gegossenen Zügen verkauft an zwei Knaben Wasser: der braune Kittel, die weissen Hemdärmel, der rötliche Krug und der braungelbe Tisch sind auf einen sonoren Akkord gestimmt. Die beiden folgenden Bilder — das eine gleich dem Wasserverkäufer in Apsley House, das andere in der Sammlung Cook in Richmond — sind Küchenstücke. Das erste zeigt einen jungen Menschen, der eine braune Schale an den Mund setzt, während sein Gefährte auf dem Küchentische schläft. Auf dem andern steht eine alte Frau

AESOP
MADRID, PRADO.



mit dem Rührlöffel neben dem Feuer wo Eier schmoren. Messingmörser, Teller, Flaschen, Strohkörbe und Melonen sind auch hier rings zu tonigen Stilleben angeordnet. Einige ähnliche Bilder — ein Bettler mit einem Erdglobus, ein blinder Geigenspieler und ein lachender Junge mit einer Orangenblüte — reklamieren im Museum von Rouen, in der Raczynskigalerie und im Wiener Hofmuseum die erlauchte Vaterschaft des Velasquez. Jeder literarische, in Worten wiederzugebende Inhalt fehlt. Doch der schöne, breite Strich, das vornehme Farbenleben und ein wunderbarer Sinn für aparte, kühle Tonwerte kündigen ein Maleringenium ersten Ranges an.

Solche Figuren von ganz spanischem Lokalkolorit bevölkern auch seine kirchlichen Werke. Auf dem Bilde der Anbetung der Könige huldigen drei Granden würdevoll einem Wickelkind, das eine derbe Frau mit harten, ernsten Zügen und ausgearbeiteten Händen ihnen zeigt. Auf dem Bilde der Anbetung der Hirten, haben — ganz wie bei Ribera — sonnengebräunte in Schafpelz gehüllte Gestalten sich um eine Bauernfamilie geschart. Ein Weib kommt mit einem Korbe herbei, in dem sie Geflügel hat. Böcke, Hühner und Strohbündel liegen am Boden. Beide Bilder sind Nachtstücke — gemäss dem Farbengeschmack der Tenebrosi, die im Gegensatz zu der zeichnerischen Schärfe der Renaissance es

liebten, ihre Gestalten schummerig aus dunklem Hintergrund auftauchen zu lassen.

Das war die Tätigkeit des Velasquez bis 1620. Er wäre in Sevilla wohl ein Kirchenmaler wie Zarbaran und Alonso Cano geworden. Da trat ein Ereignis ein, das sein Leben in ganz andere Bahnen lenkte. Am 31. März 1621 starb König Philipp III. Sein Nachfolger, der junge Philipp IV. umgab sich mit neuen Menschen. An die Stelle des Herzogs von Lerma trat als Premierminister der Graf Olivares. Alle Ämter bei Hof, in der Diplomatie, der Armee und Verwaltung wurden neu besetzt. Und dieser Regimewechsel war auch für die Künstler wichtig. Denn seit den Tagen Karls V. hatten die spanischen Habsburger ihre Hofmaler. Unter Philipp II. bekleidete das Amt erst der Niederländer Antonis Mor, dann der Portugiese Alonso Sanchez Coello. Unter Philipp III. war erst Pantoja de la Cruz, dann Bartolomé Gonzalez bei Hofe beglaubigt. Die Stelle war beneidet; nicht nur weil sie ihrem Inhaber auf Lebenszeit bedeutende Einkünfte sicherte, auch weil die Hofmaler im direktesten Verkehr mit den sonst so unzugänglichen Monarchen standen. Velasquez war Edelmann. So volkstümlich seine sevillanischen Bilder sind, haben sie doch gleichzeitig eine aristokratische Note. Der alte Wasserträger waltet seines Amtes mit der Grandezza eines Obermundschenkes. DieMadonna auf der Anbetung der

Könige benimmt sich wie eine Fürstin, die den Edelsten der Nation den neugeborenen Thronerben zeigt. Auch als Bildnismaler war Velasquez schon tätig gewesen. Denn das Porträt des Dichters Gongora und das eines Unbekannten im Pradomuseum scheinen in seine Sevillaner Zeit zu gehören. So glaubte er Anwartschaft auf den Posten zu haben, und die Verbindung mit den massgebenden Persönlichkeiten war nicht schwer zu knüpfen. Einer seiner Freunde, der Dichter Francisco de Rioja, der bei seiner Vermählung mit Juana de Miranda sein Trauzeuge gewesen war, kannte den Grafen Olivares, der seine Jugend in Sevilla verlebt hatte. Auch Pacheco hatte mit den Hofkreisen Fühlung. Sie beide bemühten sich für Velasquez. Und so traf im Frühling 1623 ein Brief des Ministers ein, in dem man ihn aufforderte bei Hofe sich vorzustellen. Als Probe seiner Kunst nahm er den „Wasserträger" mit. Am 30. August geruhte Se. Majestät ihm für ein Reiterporträt zu sitzen. Das Bild fand Beifall, und am 6. Oktober wurde das Bestallungsdekret zum königlichen Hofmaler ausgefertigt.

Velasquez verzichtete, indem er diese Stellung übernahm, auf jede künstlerische Freiheit. Künstler sein, meint man heute, heisst frei seinem Genius folgen. Man kann sich einen Böcklin, einen Klinger, einen Feuerbach nicht im Dienst irgend welchen Machthabers denken. In den

früheren Jahrhunderten gab es zwar eine solche Unabhängigkeit nicht. Rembrandt war der erste, der sich vom Besteller frei machte. Alle älteren Künstler erledigten in der Hauptsache Aufträge, die ihnen von geistlichen oder weltlichen Fürsten zugingen. Doch immerhin. Rafael wie Michelangelo, Tintoretto wie Tizian hatten, obwohl sie von den Päpsten oder dem Staate Venedig besoldet wurden, die Freiheit, für die verschiedensten Herren zu arbeiten. Velasquez ist lediglich Hofmaler: ein Maler ohne Publikum, nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit tätig. Denn seit seiner Übersiedelung nach Madrid malte er fast kein Bild, das nicht für den König bestimmt war. Aufträge von anderen konnte er so wenig übernehmen wie ein Schriftsteller für beliebige Blätter schreiben darf, wenn ihn ein festes Gehalt an eine bestimmte Zeitung bindet. Wird doch von dem Papstporträt der Galerie Doria ausdrücklich berichtet, Velasquez habe als Kammermaler Seiner apostolischen Majestät jede Bezahlung zurückgewiesen, weil „der König, sein Herr eigenhändig ihm die Honorare auszahle“. Noch weniger frei war er in der Wahl seines Domizils. Er hatte da zu sein, wo Majestät zu residieren geruhte: bald in Madrid, bald in den Jagdschlössern, bald im Felde. Seine Welt ist das Königsschloss, sein Leben das eines Hofbeamten, der langsam, der Anciennitätliste gemäss, die hierarchische Leiter emporsteigt, als

Kammerjunker anfängt und als Oberceremonienmeister endet.

Die Regierungszeit Philipps IV. ist bekanntlich das traurige Schlusskapitel der spanischen Geschichte. Das einst unbezwingliche Weltreich gleicht einem kranken Körper, dem ein Glied nach dem anderen amputiert wird, während die Eingeweide schon anfangen zu verfaulen. Leiter der Geschäfte ist ein Theaterminister, der noch einmal den Traum der spanischen Weltmonarchie träumt, ein unklarer Kopf, der sich für den ersten Diplomaten Europas hält und das, was er tun soll, in den Sternen abliest. Träger der Krone ist ein vornehmer Snob, der, während sein Volk hungert, das Leben geniesst mit der sorglosen Unbefangenheit jener „letzten", die garnicht ahnen, dass sie die letzten sind. Land auf Land wird verloren: Brasilien, Ostindien, Portugal, Holland. Im Mutterlande selber beginnt Katalonien zu streiken. Und während man Niederlage auf Niederlage erlebt, wird ein Siegesfest nach dem anderen gefeiert. Während das Geld fehlt, die Soldaten zu löhnen, werden Hunderttausende verschleudert, um Seiner Majestät für eine Stunde die Langeweile zu vertreiben. Philipp IV. ist der Typus des auf allen Gebieten dilettierenden Faineant. Er komponiert Arien, er tritt in Komödien auf, er sieht es nicht ungern, wenn in Hofkreisen geglaubt wird, er habe die Stücke, die auf der königlichen Privatbühne

in Scene gehen, selber geschrieben. Er dilettiert auch in der Kunst. Er fertigt Zeichnungen an, ist auf seine Kennerschaft stolz. Und er hat von seinen Ahnen die Tradition übernommen, dass ein Monarch, seinen Beamten gegenüber König, mit den Künstlern desto ungezwungener verkehren dürfe. Schon Karl V. hatte, wie die Legende erzählt, dem Tizian den Pinsel aufgehoben. Philipp II. liebte es, seinen Hofmaler Coello zuweilen im Schlafrock in der Werkstatt zu überraschen. Ähnlich gestaltete sich der Verkehr Philipps IV. mit Velasquez. Das Atelier des Malers lag im Erdgeschoss des Schlosses. Philipp hatte den Schlüssel. Ein eigener Sessel stand für den König bereit. Selbst in Abwesenheit des Malers pflegte er stundenlang dort zu weilen. Und Velasquez selber hatte soviel altes Vasallenblut in sich, dass er diesen Hofdienst nicht als lästig empfand. 1628 lernte er Rubens kennen, als dieser in diplomatischer Mission sich in Spanien aufhielt. Im darauffolgenden Jahre trat er mit Empfehlungsbriefen vom Nuntius und allen anderen Gesandten versehen, eine Reise nach Italien an, die ihn bis 1631 vom Hofe fernhielt. Diese Reise wiederholte er, um für die königlichen Schlösser Antiken abformen zu lassen, in den Jahren 1649 bis 1651 und ist damals in Beziehungen zu Salvator Rosa, zu Ribera und Poussin getreten. Das ist das Einzige was in seinem Leben einen künstlerischen Beigeschmack

hat. Sonst lässt sich lediglich von neuen Ämtern und neuen Orden berichten. Nachdem er anfangs Uscero di Camera, etwas wie Mundschenk gewesen war, wurde er 1633 Ajuda de Guardaropa: Conservator der Möbel, Bilder und Tapisserieen, die bei der Ausstattung der königlichen Gemächer verwendet wurden. Zehn Jahre später ist er Kammerherr vom Dienst, trägt nun im Gürtel den schwarzen Schlüssel, der alle Gemächer des Schlosses öffnet, hat bei Festen das Programm zu entwerfen und auf Reisen Quartier zu machen. 1651 von Italien zurückgekehrt, bewirbt er sich um die Stelle des Schlossmarschalls, die, wie er selbst schreibt, „seinem Genius zusagt", und erhält Amtswohnung in der Casa del Tesoro. 1659 endlich wird ihm die höchste Ehre zu teil, die einem Künstler zufallen konnte: er liefert den Nachweis, dass er die vorschriftsmässige Ahnenzahl habe. Es wird ihm urkundlich bescheinigt, dass er stets wie ein Edelmann gelebt, nie die Malerei als Geschäft betrieben, nie Werke verkauft, sondern nur für das Vergnügen Seiner Majestät gemalt habe. So wird er zum Ritter des Santiago-Ordens ernannt und kann nun im schwarzen Mantel mit dem roten Ordenskreuz vor den Majestäten, Hoheiten und Grafen sich zeigen.

Das ist das geschichtliche Milieu. Durchwandern wir jetzt auch die Schlösser, für die er

seine Bilder zu malen hatte, das Gelände, wo sein Schaffen sich abspielte.

Zunächst der Alcazar. Die Stimmung ist hier nicht mehr echt, denn das alte Habsburger Schloss ist 1734 verbrannt. Ein von Karl III. erbautes Rokokoschloss steht an der Stelle des älteren Gebäudes. Aber der Geist des Velasquez geht noch immer in den Mauern um. Es gibt wohl nirgends auf der Erde ein Schloss, das so frostig-feierlich anmutet. Gleich der weite Platz mit dem bronzenen Reiterstandbild Philipps IV. und dem Marmorwald von Statuen westgotischer und spanischer Könige wirkt wie eine Riesenstandarte, die der Royalismus aufhisst. Stolz und ernst sind die Kolonnaden, quadratisch regelrecht die Höfe. Versailles öffnet sich der Welt. Halbrunde Flügelbauten laden zur Einfahrt ein. Das Madrider Schloss mit seinen kleinen, schwarz vergitterten Fenstern gleicht mehr einer Festung, die menschenscheue Sonderlinge sich als Bollwerk gegen die Welt errichteten. Odi profanum volgus et arceo scheint dem Architekten als Leitspruch gegeben. Ebenso düster wie die Schauseite ist das Innere. Grauköpfige Lakaien, die aus früheren Jahrhunderten zu stammen scheinen, geleiten durch Säle, wo alles dem Kult der Vergangenheit, den alten Familientraditionen geweiht ist. Büsten römischer Cäsaren stehen da. An der Wand hängen Ahnenbilder, ein grosser, Jahrhunderte umspannender Stammbaum, daneben



DIE ÜBERGABE VON BREDA
MADRID, PRADO.

die Gobelins die im 16. und 17. Jahrhundert in der königlichen Teppichmanufaktur entstanden. So vornehm alles ist, fehlt doch jeder äusserliche, nur der Repräsentation dienende Prunk.

Aus einem der Höfe gelangt man auf die Plaza de Armas, wo sich die Armeria, die Rüstkammer der spanischen Könige befindet. Hier sieht man die eisernen Mumien derjenigen, die einst dem Tizian und Mor, dem Coello und Velasquez zu Bildnissen sassen. In schwerem Panzer, die gewaltige Lanze in der Hand, sprengt Karl V. über das Schlachtfeld von Mühlberg. Ernst, wie der schwarze Ritter im Ivanhoe, reitet Philipp II. durch die Arena der Weltgeschichte. Und auf diese Starken folgt dann ein schwaches, müdes Geschlecht. Schmächtig und matt steht Philipp IV. da, als ob das Gewicht langer Jahrhunderte auf ihm laste. Keine Stahlketten sondern seidene Tricots umspannen die dünnen kraftlosen Beine. Daneben sieht man die kleinen Prinzen, denen ihre zierliche Rüstung wie ein ritterliches Spielzeug geschenkt wurde — all jene Königskinder, die einem saftlosen Stamm entkeimt, vor der Zeit wie wurmstichige Äpfel verfaulten.

Geht man weiter, so kommt man in den Marstall, einen mächtigen Gebäudekomplex, der so wie er heute ist, schon in den Tagen des Velasquez bestand. Stolze, normannische Hengste stehen neben eleganten andalusischen Ponys. Ahnentafeln über jeder Tür vermelden den

Stammbaum der Pferde. Mit höfischem Ceremoniell nahen die Stallmeister den Tieren, um einen Augenblick die Decke von ihrem edlen Körper zu nehmen. Der spanische Marstall war im 17. Jahrhundert der berühmteste Europas. Auf die Züchtung edler Rassepferde wurden die grössten Summen verwendet. Die Etikette, die im Schlosse herrschte, ward auch den Pferden gegenüber so rigoros beobachtet, dass ein Tier, das einmal Seine Majestät geritten, von keinem andern Sterblichen mehr bestiegen werden durfte.

Am entgegengesetzten, östlichen Ende der Stadt dehnt sich der Prado, der Stadtpark aus. Hier lagern am Vormittag junge Paare im Grünen, die man aus den déjeuners sur l'herbe des Goya zu kennen glaubt. Rotwein und Weissbrot, Trauben und Käse sind auf weisse Tischtücher gebreitet. Gegen abend ist Korso. Lange Reihen von Karossen rollen an den Akazien- und Orangenpflanzungen vorbei. Nachts öffnen sich die Schaubuden. Eine hundertköpfige Menge drängt sich in den Vergnügungslokalen zusammen. In der Zeit Philipps IV. stand hier das Schloss Buen Retiro. Schon Philipp II. hatte im Gelände des Prado für seine Gemahlin Maria von England ein normannisches Landhaus erbaut. Olivares, 1631, legte den Park an, dessen Eröffnung Lope in einem Gedichte feierte, und erbaute an der Stelle, wo sich heute das Artilleriemuseum befindet, das Schloss, wo Philipp IV. dann mit Vorliebe

residierte. In Buen Retiro war die Reitbahn. Hier fanden die Stiergefechte statt; hier kamen auf der Königlichen Privatbühne die Dramen der grossen Dichter, des Calderon und Lope zur Aufführung. Und hier, im Casón de Felipe IV. hingen auch die Hauptwerke des Velasquez.

Doch noch lieber als in der Stadt, weilte Philipp IV. in dem Jagdschloss El Pardo, das Karl V. 1543 in der Nähe des gleichnamigen Städtchens anlegte. Jetzt ist es ebenfalls zerstört. Karl III. liess es 1772 durch einen umfangreichen Palast ersetzen, der nichts mehr mit dem ursprünglichen Bau gemein hat. Doch die Natur bleibt ewig! Es hat viel Reiz an einem sonnigen Sommertag nach dem Pardo zu wandern. Das, was man Wald nennt, sucht man ja in Spanien vergebens. Es gibt kein junges Grün, keine dichten Holzungen, keine lauschige Ecke. Graugrün, staubbedeckt ist das Laub der Bäume. Nicht grün, sondern graugelb ist der Boden, gänzlich ausgedörrt an den Stellen, auf die durch die Lichtungen die Sonne fällt. Doch gerade diese kühle Farbenharmonie, der alles Saftige, Frische fehlt, wirkt ungemein vornehm. Besonders, wenn die Sonne sich senkt und der Abend kommt, wenn die dunklen Steineichen fast blauschwarz von dem Perlgrau des Himmels sich absetzen, erklingen Akkorde von unsagbarem Zauber. Rebhühner und Fasanen fliegen auf. Rehe strecken ihren Kopf aus dem Gebüsch

hervor. Hinter jedem Baum, in gelben Stiefeln, die Flinte im Arm, der Hund zur Seite, scheint ein edler Jäger zu stehen. Man erlebt die Bilder des Velasquez, die einst das Jagdschloss schmückten.

Im Escorial, der düsteren Königszelle, wo Philipp II. seine müden Glieder zu Grabe trug, weilte Philipp IV. nicht häufig. In seine Regierungszeit fällt nur die Anlage der Königs-Gruft, in die man aus dem Untergeschoss des Domes auf schmaler Wendeltreppe hinabsteigt. Eine dumpfe, modrige Luft strömt hier entgegen. Ein goldenes Kruzifix hebt an der Hauptwand von schwarzem Marmor sich ab. In sechs Reihen, je vier übereinander, sind die Särge der spanischen Könige aufbewahrt, die Philipp IV. 1654 hier vereinigte. Er verschaffte sich in der Gruftkirche des Escorial schon zu Lebzeiten alle Sensationen des Todes, kostete, als er den Sarg Karls V. öffnen liess, die Stimmung nach, die der junge Otto IV. hatte, als er in die Gruft Karls des Grossen gedrungen war; legte sich selbst in einen der Sarkophage, um die Bequemlichkeit seiner späteren Ruhestätte auszuproben. In einem Nebenraum, in schmucklosen weissen Marmorkatafalken ruhen die Infanten und Infantinnen, die er selber zu Grabe trug: Ein Totentanz — fürchterlich und rührend zugleich. Im übrigen sieht man im Escorial, was für Aufgaben den spanischen Hofmalern gestellt wurden. Die klösterlichen Gänge des Erdgeschosses schmücken alte

DIE SPINNERINNEN
MADRID, PRADO.



Bilder, die ohne Feuer und Schwung, doch auch ohne bramarbasierendes Heldentum steif, in trockenem Protokollstil von den Kriegen und Siegen der spanischen Könige erzählen. In den zahlreichen Kapellen des Obergeschosses hängen frostige Andachtsbilder, die das spanische Hofceremoniell auch auf das Jenseits projizieren. Weiter folgt eine Porträt-Galerie. Alle Fürsten und Fürstinnen Spaniens, in ganzer Figur gemalt, stets in derselben Pose, alle gleich ernst und streng, blicken in eisigem Stolz hernieder. Und kennt man das alles, weiss man, welche Überlieferung Velasquez vorfand, welche Natur, was für Menschen er vor Augen hatte, für welche Räume seine Bilder bestimmt waren, so hat man auch den Schlüssel für das Verständnis seiner Kunst.

Andachtsbilder! Während seiner sevillanischen Zeit malte er die „Hirten“ und die „Könige“. So hatte er auch als Hofmaler in Madrid für die Oratorien und Kapellen der Schlösser noch eine Anzahl von Altarbildern zu schaffen. Sie zeigen einen Künstler, der christliche Themen behandelt, weil sie ihm als Aufträge zugehen; so wie ein Fürst dem Gottesdienst beiwohnt, weil der Brauch es fordert. Doch persönlich denkt er nur an die Güte der Malerei. Mag es um Christus oder Maria, um Eremiten oder Engel sich handeln — er teilt mit Zola die Ansicht, dass auch die religiöse Malerei nichts anderes

sein könne, als ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament. Im Escorial hängt heute die in Italien gemalte Darstellung, wie die Söhne Jakobs ihrem Vater den blutigen Rock Josephs bringen. Hier ist im Sinne Caravaggios eine Galerie von Proleten vereinigt, die nur dadurch anziehen, dass sie so gut gemalt sind. Für das Benediktinerinnenkloster von S. Placido, eine von den Majestäten sehr begünstigte Anstalt, malte er einen Cruzifixus: das bekannte von allen Barockmeistern behandelte Thema, wie Christus am Kreuz, das einsam in den nächtlichen Himmel aufragt, seine Seele aushaucht. Doch Religiöses ist in dem Bilde so wenig wie in dem Christusleichnam Hans Holbeins. Auf alle Stimmungsmacherei hat er prinzipiell verzichtet. Weder ballen Wolken sich zusammen noch zucken Blitze; weder sind die Glieder des Heilandes von Schmerz verzerrt, noch schaut er mit dem bekannten Sehnsuchtsblick nach oben. Das Kruzifix des Velasquez ist nichts als ein Akt, der wie eine Elfenbeinschnitzerei von schwarzem Sammet sich absetzt. Ebenso frei von jedem Pathos ist der „Christus an der Säule“, jetzt in der Nationalgalerie in London. Schon die Italiener der Verocchio-Schule schilderten gern die Scene, wie der Schutzengel den jungen Tobias an das Kreuz Jesu führt. Das tut auch Velasquez. Nur gibt es weder Heiligenschein, noch Sentimentalität, noch Qualen, Ein kräftiger Mann liegt am Boden,

ein Kind, wie von seinem älteren Bruder geleitet, blickt fragend auf den Gefesselten hin. Malen die Barockmeister eine Krönung der Maria, so setzen sie den ganzen Himmel in Bewegung: Engel flattern hernieder; mit dem Ausdruck hysterischer Verzückung blickt Maria empor. Der Eindruck des Bildes, das Velasquez für das Oratorium der Königin Marianne malte, ist nur der einer höfischen Ceremonie, als ob eine Infantin die Insignien eines Ordens erhielte. Sein letztes Kirchenbild, für die Antonius-Einsiedelei im Park von Buen Retiro geschaffen, zeigt die damals so häufig geschilderte Scene, wie der 90 jährige Einsiedler Paulus den noch älteren Antonius in der Wüste besucht. Auch dieses Eremitenstück pflegten die andern Barockmaler zu einem effektvollen Visionsbild zu machen. Die von Engeln umflatterte Madonna muss bei Guido Reni der Zusammenkunft beiwohnen. Velasquez malt nur ein einsames, ernstes Stück Welt, wo zwei greise, in Entbehrungen gestählte Männer ohne jede augenverdrehende Frömmigkeit dahinleben. Wer Schwärmerei und Mystik, Weihrauch und Süssigkeit sucht, ist von den Kirchenbildern des Velasquez also bitter enttäuscht. Man muss, um sie würdigen zu können, von dem Gedanken ausgehen, dass es schliesslich gar nicht Aufgabe des Malers ist, zu erbauen, sondern lediglich darzustellen mit den besten Mitteln, über die seine Kunst verfügt.

Auch für die antiken Bilder gilt nur dieser Gesichtspunkt. Das Cinquecento mit seinem Streben nach rein plastischer Noblesse gab den Gestalten des Olymp das Aussehen kolorierter griechischer Statuen. Die Barockzeit, auf ihr naturalistisches Credo schwörend, machte, wie die Heiligen auch die hellenischen Götter zu Menschen von Fleisch und Blut. Bodenwüchsig und rassig sollte alles sein. Ja, nachdem das Cinquecento das Edle, Majestätische fast zu einseitig betont hatte, liebte man jetzt desto mehr die hanebügenen, derben Accente. Rembrandt malt den Götterliebling Ganymed als dicken. unanständigen, flennenden Jungen. Aus dem schönen Dionysos wird bei Ribera ein dicker Weinschwelg. Die Satyrn und Nymphen, bei Tizian so klassisch, verwandeln sich in die quammig quappigen Geschöpfe des Rubens. Auch sonst entsprechen die Stoffe denen, die das Repertoire der kirchlichen Malerei beherrschten. Der Naturalismus, nachdem man am Schönen sich abgesehen, hatte Freude am Hässlichen, Deformierten; an Blinden und Lahmen, Buckligen und Blöden. So wird von den antiken Göttern jetzt der hinkende Hephästos beliebt. Das Gros der christlichen Werke sind Eremitenstücke. Zu diesen christlichen Einsiedlern bilden die antiken Bettelphilosophen das Gegenstück. Und ganz besonders schwelgte die kirchliche Kunst in Martyrien. So wurde auch der klassische Legenden-

MADRID: PRADO
DON BALTHASAR CARLOS.



schatz nach Bluttaten und Mordgeschichten durchsucht.

Die Mythologien des Velasquez bieten dafür Paradigmen. Sie sind von denen Rafaels und Tizians so verschieden, wie Malerei von Plastik, wie das Leben vom Ideal. Das Bild einer ruhenden Venus ist das einzige, das im Thema an die Tage der Renaissance erinnert. Doch er wählte nicht nur im Gegensatz zu Tizian die Rückenansicht. Auch der Taillenschnitt und die Formen der Beine haben wie bei Rembrandts Danae nichts mit dem Kanon der Antike zu tun. Und bei den übrigen Werken äussert sich der Geist des 17. Jahrhunderts schon in der Wahl der Stoffe. Bacchus und Faune! Dieses Bild der Borrachos, das 1629 gemalt wurde und im Sommerschlafzimmer des Königs im Alcazar hing, setzt eigentlich die Reihe seiner Sevillaner Volksstücke fort. Ein dicker, weinlaubumkränzter Bursche mimt den Bacchus. Verwitterte, sonnengebräunte Kerle trinken, musizieren und lachen. Der König liess während seiner ländlichen Zurückgezogenheit manchmal arme Landstreicher in den Park hineinrufen. Dort wurden sie betrunken gemacht, und die allerhöchsten Herrschaften freuten sich an den grotesken Gebärden, an dem breiten Lachen der Rüpel. Velasquez fand gleichfalls, dass hier künstlerische Schätze zu heben seien. Denn was gibt es reizvolleres für den Maler, als solche Naturburschen, mit ihren heroischen von Wind

und Wetter modellierten Formen? Was gibt es pikanteres, als solch fettige Haut, die von der Sonne geröstet, in allen Nuancen vom gelb bis zu tiefbraun schillert? Obendrein war es möglich, dieses ganze Durcheinander von Weinlaub, Schalen und Krügen, von braunem Menschenfleisch und schmutzigen Lumpen zu einem Stilleben apartester Art zu ordnen. Das Thema der Schmiede des Vulkan bot noch ein anderes Problem. Es konnte solche bräunliche, malerisch reizvolle Menschenhaut unter dem Einfluss künstlichen Lichtes gezeigt werden. So sieht man auf dem Bilde, das 1630 in Italien gemalt, später ein Zimmer von Buen Retiro schmückte, mächtige, in dunklem Raum hantierende Gestalten von grellem Feuerschein übergossen. Apollo meldet dem Hephästos die Untreue seiner Gattin. Das ermöglichte gleichzeitig die Wirkung eines Augenblickes festzuhalten. Vulkan reisst die Augen auf, die Gesellen unterbrechen ihre Arbeit und hören halb gleichgültig, halb schadenfroh den Bericht vom ehelichen Missgeschick ihres Meisters. Velasquez betrachtete das Nackte mit ganz ähnlichem Auge wie Rembrandt. Wie dieser, in seinem Eifer den Capricen des Lichtes nachzugehen, durchaus nicht danach fragte, ob die nackten Körper, auf denen er es spielen liess, in den Formen elegant oder vierschrötig waren, huldigte Velasquez der Ansicht, dass gewisse Feinheiten der Epidermis für den Maler weit wertvoller seien, als klassische

Linien. So ist auch Mars, der Verführer, nichts weniger als ein beau. Ein martialischer Feldwebel mit athletischer Figur, dickem Unteroffiziersschnurrbart und versoffenem Gesicht hat, nur mit Helm bekleidet, auf dem Rand seines Feldbettes sich niedergelassen. Das Licht umspielt weich die Haut und wird vom Helm reflektiert. Das gleiche Problem, mit dem sich Rembrandt so oft beschäftigte. Umgeben war der Mars in Buen Retiro von zwei Bettelphilosophen. Caravaggio hatte den Heraklit und den Demokrit, Ribera den Diogenes in der Tonne gemalt. So stellte auch Velasquez zwei alte Kerle, die vielleicht in einem Schuppen des königlichen Schlosses hausten, inmitten ihrer Habseligkeit von Tellern und Schüsseln, von Folianten und Eimern dar und setzte die Titel Äsopus und Menippus darunter. Sein letztes antikes Bild, ursprünglich im Spiegelsaal des Alcazar, erzählt die Geschichte von Merkur und Argos. Sie wurde als antikes Martyrium in der Barockzeit oft geschildert und lag dem Spanier obendrein wegen einer gewissen Ähnlichkeit mit den Stiergefechten nahe. Merkur umkreist wie ein Cowboy oder wie ein Bandarillero die verzauberte Jo, während der alte Hirte, der sie bewachen soll, den Schlaf des Gerechten schläft.

Zu diesen Werken antiken und biblischen Inhaltes kommt eine Darstellung aus dem zeitgenössischen Kriegsleben. Philipp II. hatte in die Gänge des Escorial Bilder hängen lassen, die

fast im Sinne militärischer Krokis wichtige Geschehnisse aus dem spanischen Kriegsleben darstellten. So liess auch Philipp IV. für das Schloss Buen Retiro die wenig glücklichen Aktionen aus seinen sonst so unrühmlichen Feldzügen malen. Zu diesen wenig Glanzpunkten gehörte die Übergabe von Breda, die nach langer Belagerung am 5. Juni 1625 erfolgte. Calderon feierte damals das Ereignis in einem Drama. Ein José Leonardo hatte das Bild zu malen. Doch es gefiel nicht, weil man die geschichtliche Exaktheit vermisste. Velasquez hatte schon im Anfang seiner Madrider Tätigkeit ein grosses nicht erhaltenes Historienbild, die Vertreibung der Moriscos aus Valencia, zu malen gehabt. So wurde ihm nun auch die zweite Redaktion der Übergabe von Breda übertragen. Und das Bild wirkt tatsächlich, als sei er nicht nur Maler, auch Offizier des Generalstabes gewesen. Der Kapitulationsvertrag ist erhalten. Es ist darin festgesetzt, dass Justin von Nassau, der Gouverneur der Festung, nicht wie ein Besiegter, sondern als freiwillig Kapitulierender mit allen militärischen Ehren die Stadt verlassen solle. Vor den Befestigungsgräben sollte Ambrosius Spinola, der spanische Generalissimus ihn mit seiner Suite erwarten und die Schlüssel der Festung in Empfang nehmen. Konnte Velasquez an die militär-wissenschaftlichen Darstellungen sich halten, die von Kriegsmalern, wie Callot und Pieter Snayers an Ort und Stelle ent-

worfen waren? Jedenfalls ist das Bild an fachmännischer Genauigkeit nicht geringer, nur dass eben gleichzeitig ein Blitz des Genies über den Exerzierplatz leuchtet.

Seine ersten Landschaften zu malen, wurde er wohl angeregt, als er 1630 in Italien weilte. Das 17. Jahrhundert bedeutet ja die Morgenröte der Landschaftsmalerei. Salvator Rosa, ein echter Pathetiker der Barockzeit, malte das Tosen der Elemente: Wolken, die drohend wie die Heerscharen des Himmels daherkommen, und Blitze, die schwefelgelb auf alte Bäume herniederzucken. Annibale Carracci und der grosse Poussin erzählten von dem Linienadel, der erhabenen Formensprache der Umgebung Roms, wo aus verfallenden Ruinen noch der Glanz vergangener Grösse strahlt. Claude Lorrain sang seine Hymnen auf die Sonne, die in feierlichem Glanz auf die Kolonnaden marmorner Paläste sich breitet. Und da ist seltsam zu bemerken, dass Velasquez weder das Wüten des Sturmes noch majestätische Linien, weder Ruinenelegie noch die Ekstasen der Sonne kennt. Wer durch den Park von Aranjuez geht, sieht nur ganz ernste und kalte Farben. Mit Marmorfliesen sind die Wege belegt. Geradlinige Platanenalleen ziehen sich hin. Fein silbergrau schimmert durch die dichten Kronen der Himmel. Ein verwitterter grauweisser Marmorbrunnen erhebt sich aus viereckigem Boskett. Eine Marmorvase blinkt hinter

dunklem Buchsbaum hervor. Auf diese Farben — dunkelgrün, grau und weiss — war das Auge des Spaniers so gestimmt, dass er auch in Italien alles vermied, was nicht in die Tonleiter passte. Während die andern goldrote Abendsonnen und klassische Bergzüge malten, zeigen die Landschaften des Velasquez nur verwitterten Marmor und dunkelgrünen Efeu, der sich an staubigem Gemäuer heraufschlingt, ein Stück hellgrauen Himmels und sandigen Boden. Auf seinem ersten Bild, das er in der Villa Medici malte, ruht in einer Loggia die antike Statue der Ariadne. Durch eine graugrüne Baumlichtung blickt man auf die weissschimmernden Gebäude und die dunklen Cypressen des borghesischen Parkes. Ein dunkel gekleideter Kavalier und ein Gärtner in Hemdärmeln sind als schwarz-weisse Silhouetten in die grau-grüne Natur gesetzt. Auf dem zweiten Bilde ragen dunkle Steineichen über eine graue Marmorbalustrade empor, wo ein Mädchen Wäsche aufhängt, während unten die Figuren zweier Männer schwarz von dem Weiss des Marmors sich absetzen. Das Motiv des dritten Bildes ist der Titusbogen. Vorn sitzt neben seinen Ziegen ein Hirtenjunge, dahinter ragen die Pappeln und efeuumrankten Birken der farnesischen Gärten in den perlgrauen Himmel. Ein halbverwilderter Park, ein weissschimmerndes Stück Architektur, ein paar Menschen in schwarz und antike Marmorfiguren: das sind die immer

wechselnden Elemente seiner römischen Landschaften. Und nachdem er im Ausland einmal begonnen hatte die Natur zum Gegenstand von Bildern zu machen, hielt er ähnliche Motive auch in Spanien fest. Es geht ja oft so, dass man erst in der Fremde sich der heimatlichen Schönheiten bewusst wird.

Sein letztes Bild ist wie sein erstes, ein Volksstück. Er war Schlossmarschall. Bei feierlichen Gelegenheiten hatte er die Teppiche auszuwählen, mit denen die Gemächer geschmückt wurden. Das brachte ihn in Beziehungen zur königlichen Teppichmanufaktur von Sta. Isabel. Und einmal, als er mit einigen Hofdamen dort weilte, um einen eben fertiggestellten Teppich zu besichtigen, sah er ein malerisches Bild. Voll flutete das Licht in das kleine gewölbte Zimmer, wo der Teppich aufgehängt war, herein, während über den vorderen Raum, wo die fünf Arbeiterinnen webten, sich ein feines Halbdunkel breitete. Das interpretierte er in dem Bilde der Teppichwirkerinnen, das in das Schloss von Buen Retiro kam. Nun lässt sich sagen, wenn das Motiv nicht der königlichen Teppichmanufaktur entstammte, würde der König das Bild wohl in seinen Gemächern so wenig geduldet haben, wie Ludwig XIV. die Magots des Teniers. Die Hilanderas gehörten zum Hofgesinde, wie die Lakaien und Zwerge. Das machte ihre plebejische Nähe erträglich. Doch immerhin. Bis tief ins 19. Jahr-

hundert fehlt überhaupt das Wort „Arbeit" in der Kunstgeschichte. Nur Briganten und Bettler, Landstreicher und raufende Bauern galten für darstellbar. Velasquez hat als erster arbeitende Menschen in einem grossen Bilde geschildert. Jede Anekdote, jede humoristische Pointe fehlt. Man glaubt das Schnurren und Summen der Räder in dem stillen Arbeitssaal zu vernehmen. Erst Courbet und Meunier, Menzel und Liebermann gingen auf dem Wege weiter, der hier erstmals betreten wurde.

Das sind sehr wichtige Dinge. Justi betont mit Recht, wie vielseitig Velasquez war, dass sein Darstellungsgebiet alles — die Mythologie und das Volksstück, die Historie, das Altarbild, die Landschaft — umfasste, und dass er auf allen Gebieten Neues, noch Unausgesprochenes zu sagen wusste. Wobei nicht zu vergessen ist, dass diese Werke nur nebenbei entstanden. Zeit fand er dafür nur, wenn er zufällig nicht Porträtsitzung hatte. Denn als Bildnismaler war er an den Hof berufen. Als königlicher Hofporträtist wurde er besoldet. Und so besteht das Gros seiner Werke auch aus Bildnissen. Der Hof Philipps IV. ist in seinem oeuvre mit derselben dokumentarischen Treue wie der des zweiten und dritten Philipp im oeuvre des Coello und Pantoja verewigt.

Ab Jove principium. Philipp IV. zählte, als er die Regierung antrat, erst achtzehn Jahre.

GRAF OLIVARES
SCHLEISSHEIM, GALERIE.



Hinter den Coulissen der kleinen Theater hatte er inkognito seine Kronprinzenzeit verlebt. Noch in den ersten Regierungsjahren soll er den gefälligen, mit allen Wassern gewaschenen Olivares gern zu Kupplerdiensten benutzt haben. Und wie ein guter Junge in der Pubertätszeit, der mehr an geschlechtliche als an politische Dinge denkt, sieht er auf seinem frühesten Bildnis aus: einem Brustbild, das ihn in Rüstung und Schärpe darstellt. Doch bald fand er sich in seinen neuen Beruf. Sechs Stunden lang täglich pflegte er Dekrete, die er nicht gelesen hatte, prompt zu unterzeichnen und imponierte namentlich durch die Pünktlichkeit, mit der er die Audienzstunden einhielt. In dieser Pose des Audienzerteilens zeigt ihn das zweite Bild. Ganz schwarz gekleidet, ein Schriftstück in der Hand steht er da: der von Gott eingesetzte König, ernst gravitätisch, verschlossen. Sobald die wohlstilisierte, in Loyalität ersterbende Rede, die er anhört, beendet ist, wird er langsam mit den paar huldvollen, vom Hofceremoniell vorgeschriebenen Phrasen antworten. Auf dem dritten Bilde, das ihn im Paradeanzug darstellt, gleicht er einem Fähnrich, der zum erstenmal Leutnantsuniform trägt. Ein Haudegen ist er nicht. Dass er Armeen führen könnte, traut ihm niemand zu. Aber ästhetisch konnten sich die Soldaten an diesem Manne erfreuen, mit der elastischen Haltung, der ritterlichen Geschmeidigkeit, der deka-

dent-blaublütigen Zartheit. Es ist der Fürst als Dekorationsstück, der Fürst als Ziergruppe, der Fürst als hingepäppeltes Kunstprodukt eines dünn gewordenen und doch so edlen Blutes. Später wusste er die Rolle des Generalissimus sogar mit verblüffendem Aplomp zu spielen. Sein grösster Stolz war als der beste Reiter seines Königreichs zu gelten. „Reiter und Pferd“ schreibt Calderon, „schienen zu einem Wesen geworden, wenn er auf Prunkturnieren in die Schranken ritt. Spielend liess er die edlen Geschöpfe nach dem Taktstock seines Zügels tanzen.“ Auf solch einem Rassepferd andalusischer und flandrischer Kreuzung stellt ihn das berühmte Reiterbildnis dar. Fest und leicht sitzt er im Sattel in schwarzer goldtanschierter Stahlrüstung, den Kommandostab in der Hand, während der Fuchs auf beiden Hinterbeinen ruhend, in korrekter Pesade sich aufbäumt. Ebenso wichtig wie der Turf war die Jagd. Sowohl im Escorial, wie in Aranjuez und im Pardo wurde auf Schwarzwild und Damwild, auf Eber und Sauen gepirscht. Schon als 13jähriger Prinz erlegte Philipp in Gegenwart seines Vaters zur Bewunderung der Jagdgesellschaft einen Eber, und noch als 60jähriger, als er einen Keiler mit der Lanze durchbohrt hatte, sagte er feierlich: Dieser Tag ist der denkwürdigste meines Lebens. Velasquez hatte diese Haupt- und Staatsaktionen des Weidwerks in grossen Bildern zu buchen, die in das Jagdschloss El Pardo kamen. Und

dort im Pardo hing auch das Bildnis, das den König in Hofjagd-Kostüm darstellt. In dickem wollenen Rock, dänischen Stulphandschuhen und hohen Stiefeln steht er, die gesenkte Flinte im Arm, von seinem Hunde begleitet, auf einem Hügel, von wo er das Jagdgelände überschaut. Selbst als er 1642, nach dem Ausbruch der katalonischen Empörung, ausnahmsweise nach dem Kriegsschauplatz ging, hatte er seinen Hofmaler bei sich, und während draussen die Soldaten kämpften, sass er dem Velasquez Modell. So zeigt ihn das nächste Bild in kriegsmässiger Ausrüstung. Aus dem Lederkoller blickt ein nervöser, bleicher Kopf hervor, fast der Kopf eines Schlachtendenkers, der sich der Verantwortlichkeit seiner Rolle bewusst ist. Doch schliesslich ist es der Herr der Heerscharen, der die Schlachten lenkt. Aufflackernde Tatkraft und marode Frömmigkeit wohnen in Philipps Kopfe dicht beiander. Die spanischen Könige liebten, sich malen zu lassen, wie sie in Grabkapellen vor den Sarkophagen ihrer Ahnen beten. Philipp IV. hatte 1654 in der Gruftkirche des Escorial die Katafalke seiner Vorfahren vereinigt. Und diese dunkle Mausoleumsstimmung ist über das Bild gebreitet, auf dem er in Kirchengala über ein seidenes Kissen gebeugt am Betpult kniet. Das letzte Werk endlich ist das Altersporträt, das in so vielen Galerien vorkommt. Als König wie als Mensch hatte Philipp IV. während seiner 40jährigen

Regierung Schicksalsschläge von nicht zu überbietender Tragik erduldet. Ein Land nach dem andern war verloren. Ein Kind nach dem andern hatte er zur Ruhe gebettet. Trotzdem wahrte er seine Würde, seine kalte, stoische Apathie. Ganz wie sonst legt sich das hellblonde, weiche Haar um die Stirn. Eine Bartbinde à la Haby hat dem Schnurrbart eine sehr moderne Fasson gegeben; nur die schwammige Haut und die tief herabsinkenden Augenlider verraten, dass die scheinbare Jugend eine Maske des Alters ist.

Der Schicksalsmensch des Königs, der eigentliche Regent bis 1643, war der Conde-Duque Olivares: Ein Jesuitenzögling, der einen Staat dirigiert, eine Schreiberseele, die den Condottiere zu spielen sucht. Olivares liebte mit gebeugten Schultern zu gehen. Man sollte an Atlas denken, der die Bürde der Weltkugel trug. Wie eine Betschwester benahm er sich, wenn er früh knieend dem noch im Bette liegenden König Vortrag hielt, und gleichzeitig wusste er nach aussen durch seine militärischen Alluren, durch das Imperatorenhafte seines Auftretens zu blenden. Davon erzählen die Bildnisse des Velasquez. Olivares ist wohl die komplizierte Persönlichkeit, die im œuvre des Meisters vorkommt. Auf dem ersten Porträt steht er am Ministertisch mit einem Dekret in der Hand, im ruhigen Selbstbewusstsein eines Mannes, der mit einem Federzug über das Schicksal Tausender ent-

KÖNIG PHILIPP IV.
LONDON, NATIONAL GALLERY.

Aufnahme Hanfstaengl



scheiden kann. Auf dem zweiten sprengt er, obwohl er niemals im Felde war, wie ein General des grossen Krieges, auf mächtigem, sich bäumendem Hengst über ein Schlachtfeld hin. Und dann, nachdem er sein Land ruiniert, nachdem er das Scheitern aller seiner abenteuerlichen Pläne erlebt hat, ist auch er Ruine. Verbindlich lächelnd aber scheu und lauernd blickt er auf dem Dresdener Bilde drein, das wohl kurz vor seinem Sturze entstand. Der martialische Schnurrbart passt nicht mehr zu dem schlaffen, aufgedunsenen Gesicht, dem unsteten Blick und der zahnlosen Lippe. Atlas wankt und ist im Begriff die Weltkugel in die nicht stärkeren Hände des Don Luis de Haro zu legen.

Nun des Königs Geschwister! Zwischen einer Majestät und dem zweitgeborenen Bruder ist ein grösserer Abstand, als zwischen einem Leutnant und einem Unteroffizier. Ein Avancement ist nur möglich, wenn zufällig der Storch das königliche Schlafgemach meidet. Don Karlos, 1607, zwei Jahre nach dem König geboren, war also eine hochgeborene Null. Er hatte nichts anderes zu tun, als abzuwarten und fügte sich willenlos in das Schattendasein, zu dem seine Stellung ihn verdammte. Äusserlich gleicht er seinem Bruder wie ein Ei dem andern. Er hat die nämlichen Züge, trägt auch die schwarzseidene Hoftracht, die man aus dem Audienzbilde des Königs kennt. Doch Majestät hält

eine Bittschrift — Karlos nur einen Handschuh. Darin spricht sich die Machtstellung des einen und die politische Nichtigkeit des anderen aus. Ferdinand, 1609 geboren, kam für den Thron nicht in Frage und wurde also auswärts beschäftigt. Er hatte schon als Neunjähriger pro forma das Erzbistum Toledo erhalten und wurde später als Nachfolger seiner Tante Isabella Regent der Niederlande. Rubens, Van Dyck und Gaspar de Crayer haben ihn oft gemalt: entweder als den Sieger von Nördlingen oder als römischen Kardinal. Das Bildnis des Velasquez, das im Pardo neben demjenigen Philipps hing, zeigt ihn als Jäger, den Spürhund zur Seite, das Gewehr im Anschlag, die Augen wie vom Fieber gerötet und die Haltung doch so stramm, als könne Willenskraft jede Krankheit verscheuchen. Philipps älteste Schwester, Anne d'Autriche, die 1615 Ludwig XIII. von Frankreich geheiratet hatte, kommt nur im œuvre des Rubens, nicht in dem des Velasquez vor. Dagegen malte er die jüngere Schwester Maria, die mit König Ferdinand von Ungarn, dem späteren Kaiser Ferdinand III., vermählt war. Das Brustbild des Pradomuseums, das wohl 1630 in Neapel entstand, scheint später als Vorlage für das Berliner Bildnis gedient zu haben, das sie Audienz erteilend in steifer, metallisch schillernder Brokatrobe darstellt.

Königin von Spanien war Isabella von Bour-

bon, Ludwigs XIII. Schwester, die Tochter Heinrichs IV. und der Maria von Medici. Da sie von 1615—1645, also volle dreissig Jahre an Philipps Seite war, erwartet man auch im Werke des Velasquez ihr oft zu begegnen. Doch vielleicht hat das gespannte Verhältnis, das zwischen ihr und dem König bestand, engere Beziehungen zu Velasquez verhindert. Vielleicht sagte auch das „Spanische“ seiner Bildnisse ihrem französisch geschulten Geschmack nicht zu. Kurz, nur ein einziges Mal, als ein Gegenstück zu dem Reiterporträt des Königs notwendig war, hat sie dem Porträtmaler ihres Gatten gesessen. Stolz, ernst und kalt, als ob sie Parade abnähme, reitet sie im Schritt auf einem kleinen, mit schwerer goldgestickter Decke behangenen Pony dahin. In diesem Zusammenhang mögen auch die Porträts der königlichen Eltern genannt sein, die zur weiteren Vervollständigung des in Buen Retiro befindlichen Cyklus gewünscht wurden. Wie es scheint, waren ältere Reiterbildnisse Philipps III. und der Margarethe von Österreich, entweder von Pantoja oder von Gonzales vorhanden, die Velasquez durch Übermalung in Einklang mit seinen eigenen Werken brachte.

Isabellas Leid war ähnlich dem der Zarin. Man erwartete mit nervöser Spannung einen Thronfolger, und statt des ersehnten Kronprinzen wurden in 14jähriger Ehe nur Töchter geboren: vier Töchter, die obendrein bald wieder starben.

Erst am 17. Oktober 1629 erfolgte das grosse Ereignis: die Königin gebar einen Sohn. Als er zur Welt kam, war nach dem Bericht eines Gesandten „S. Majestät so freundlich und content, dass er alle Türen öffnen und jedermann hineinliess, derart, dass auch die gemeinen Sesselträger und Küchenbuben Ihro Majestät in ihren innersten Gemächern Glück gewünscht und die Hand zu küssen begehrt und solches allergnädigst erlangt". In allen Städten des Reiches verkündeten grosse Festlichkeiten dem Volke, dass der Krone beider Welten ein Erbe geschenkt sei. Und so hatte Velasquez nun auch die Lebensgeschichte dieses Prinzen, des kleinen Don Baltasar, zu schreiben. Er schien ein geborener König. Als ihm 1632 von Klerus und Adel gehuldigt wurde, stand er, drei Jahre alt, vier Stunden lang fest und gerade in seinem Stühlchen, ohne zu weinen, ohne einzuschlafen oder sonst gegen die Etikette zu verstossen. So zeigt ihn das früheste Bild, das in Castle Howard bewahrt wird. Dann entzückte er seine Eltern durch die Geschicklichkeit, mit der er Schiessen und Reiten lernte. Als Fünfjähriger — heisst es — hätte er vom Balkon des Schlosses einen Stier, der unten im Parke weidete, in die Stirn getroffen. An diese Heldentat knüpft das Bild an, das ihn in einer Loggia darstellt, die Hand trotzig auf eine Kinderflinte gestützt. Das nächste Werk, für den Pardo bestimmt, ist ein wirkliches

KÖNIGIN MARIANNE
MADRID, PRADO.



Jägerbild. Er trägt Jagdkostüm, hat den Hund zur Seite und überschaut spähend das Gelände. Ebenso schneidig wie im Jagdrevier war er in der Manege. Ein Bild in Grosvenor House stellt ihn dar, wie er im Beisein seiner Eltern und des Conde-Duque sich auf der Reitbahn von Buen Retiro tummelt. Auf dem nächsten Werk sprengt er, den Kommandostab in der Hand, wie ein kleiner Generalissmus auf andalusischem Pony durch die Landschaft. Ein neuer Reiterkönig, ein neuer Henry quatre schien geboren. Stolz, unternehmend und schneidig hält er den Feldherrnstab in dem Bilde, das ihn mit Sporen und Schärpe, in einer jener zierlichen Rüstungen darstellt, wie sie in der Armeria bewahrt werden. Und wieder vier Jahre vergehen, da weiss er schon als würdiger Kronprinz seinen Vater in Regierungsgeschäften sehr korrekt zu vertreten. Schwarz gekleidet, mit dem schwarzen Bande des goldenen Vliesses geschmückt, hat er die Audienzpose der spanischen Könige angenommen. Im Auge liegt die vorschriftsmässige, gelangweilte Apathie. Die Gesichtsfarbe ist fein, blass und kränklich. Er zählte, als das Bild entstand, 14 Jahre und kurz nachdem man ihn mit seiner Base Marianne, der Tochter seiner Tante Maria und des Kaisers Ferdinand verlobt hatte, zog er sich beim Ballspiel ein Fieber zu, das seinem jungen Leben ein Ende machte.

Ausser Balthasar gebar Isabella nur noch

1638 eine Tochter, die Infantin Maria Theresia, die 1659 nach dem pyrenäischen Frieden mit ihrem Vetter Ludwig XIV. von Frankreich vermählt wurde. Ein Bild im Palais Bourbon in Paris zeigt sie im Alter von 10 Jahren neben einem Sessel, auf dem ein Bologneserhund ruht.

Der Tod hatte fürchterliche Ernte in der Familie des Königs gehalten. Im Lauf eines einzigen Jahrzehntes starben seine Schwester Maria, die Königin Isabella und der Kronprinz. Philipp musste, die Zukunft des Staates verlangte es, noch als alternder Mann an eine neue Verbindung denken. Und da seine Nichte Marianne bestimmt gewesen war als Gemahlin Baltasars einst Königin von Spanien zu werden, trat er selbst in die Stelle seines Sohnes ein. 1648 wurde in Wien die Vermählung durch Stellvertretung gefeiert. Am 15. November 1649 kam Marianne nach Madrid und wurde mit riesigen Festlichkeiten empfangen. Velasquez weilte gerade in Italien. Doch die erste Aufgabe nach seiner Rückkehr war das Bildnis der neuen Königin. Hier hat die 16jährige noch einen Anflug Wiener Feschigkeit. Obwohl sie schon ganz in die vom Hofceremoniell geforderte Pose sich gesetzt hat, scheint sie sich komisch in ihrer Rolle zu finden. Die Kleidung ist schick: weisse Seide mit Rosa. Freilich, der Alcazar duldet solche Extravaganzen nicht lange. Bereits im zweiten Bild ist die Pose fester, die Kleidung ernster. Ein missmutig

gleichgültiger Stolz ist über die Züge gebreitet. Und im dritten Bilde — dem Gegenstück zu dem, das den König beim Gottesdienst darstellt — ist aus der lebenslustigen jungen Dame ganz die bigotte Königin geworden. Auch sie kniet am Betpult über das Breviarium gebeugt. Das Bild ist die Einleitung zu den späteren von Carreño herrührenden Werken, die sie als Regentin in schwarzer Nonnentracht darstellen.

In der Tat entspross der Verbindung 1651 ein Töchterchen. Die kleine Infantin Margarethe brachte noch Sonne und Wärme in den düstern Lebensabend des Königs. Und wieder hatte Velasquez ein junges Menschenkind auf seinem Lebensweg zu begleiten; vom Baby, dem kleinen, nichtsahnenden Baby, das mit fragenden Kinderaugen in die Welt blickt, bis zur Braut, dem sehr selbstbewussten Backfisch, der im Begriff ist einen Kaiserthron einzunehmen. Noch kaum zum Leben erwacht, ist Margarethe auf dem Brustbild des Louvre, auf dem sie ein schwarz rosarotes Kleidchen trägt, während ein hellblaues Seidenband durch ihr weiches aschblondes Haar sich schlingt. Auf einem Wiener Bilde hält sie, drei Jahre alt, einen Fächer und stützt die andere auf einen Tisch, auf dem eine Vase mit Blumen steht. Auf einem Frankfurter, mit fünf Jahren, hat sie schon die Tonnenkrinoline angelegt, auf deren imposantem Gestell die kleinen Patschhändchen würdevoll ruhen. Die Erziehung des

kleinen Idols schildert ein Memoirenwerk mit den Worten: „Sie wird mit grosser Ehrerbietung bedient. Wenige haben Zutritt, und es war eine besondere Vergünstigung, dass wir in der Tür ihres Gemaches verweilen durften. Wenn sie trinken will, bringt ein Page das Glas einer Ehrendame, die niederkniet, indem sie es ihr darbietet, auf der andern Seite reicht eine zweite ebenfalls knieende Ehrendame ihr die Serviette." Eine solche Scene schildern die berühmten „Meninas". Velasquez malte die Majestäten. Die kleine Margarethe war zur Zerstreuung ihrer königlichen Eltern mit ihrem Hofstaat in das Atelier gerufen. Der Zufall stellte ein Bild, und Velasquez hielt es fest, so wie es der Spiegel reflektierte. Das letzte Werk des Prado zeigt sie als junge Dame. Die Krinoline ist noch weiter, das Taschentuch mächtiger geworden, ein breites Ordensband ziert die Brust. So sah sie aus, als sie die Verlobte ihres Oheims, des späteren Kaisers Leopold I., geworden war.

In dem Prinzen Philipp Prosper, der 1657 zwölf Jahre nach dem Tode des Prinzen Baltasar geboren wurde, schien dem Lande auch wieder ein Thronerbe beschieden. Das Wiener Bild des Velasquez zeigt ihn in hell rosarotem, mit Silberborten verziertem Kleid, an dessen Schürzchen allerhand Spielzeug, eine Pfeife, eine Glocke, eine Schelle hängt. Doch der Prinz war gleich anfangs so fahl und kränklich, dass jeder, der

ihn sah, das Gefühl hatte, „es werde wohl nicht lange anstehen, bis er der andern Welt angehöre.“ Schon 1661 fand er seine Ruhestätte in einem der vielen kleinen Marmorsärge, die in der Gruftkirche des Eskorial die immer wiederkehrende Auschrift Infans Austriae tragen. Erst Philipps letzter Sohn, der nach dem Tode des Velasquez geborene blödsinnige Karl II., war vom Schicksal dazu ausersehen, das grosse geschichtliche Drama, dessen Knoten Olivares als nichtsahnender Diener Richelieus geschürzt hatte, zum Abschluss zu bringen: die Krone der spanischen Habsburger in die Hände der Bourbonen zu legen.

Zum Hofe gehört die Hofgesellschaft. Man kann sich die Säle eines Schlosses schwer denken ohne glänzende Uniformen und rauschende Seidenschleppen, ohne all die hochgeborenen Motten, die ums Licht des Königtums kreisen. So hatte Van Dyck in London ausser dem König, der Königin und den Prinzen auch die gesamte Aristokratie zu malen. Alles was England an berühmten Männern und schönen, umschwärmten Frauen besass, zieht in seinem Porträtwerk vorüber. In Madrid war das anders. Der spanische Hof galt wohl als der kostspieligste ganz Europas. Allein für Wachskerzen wurden im Jahre 60 000, für die Livreen der Diener 130 000 Dukaten verausgabt. Doch alle diese Ausgaben geschahen nicht zum Zwecke der

Repräsentation. Sie waren selbstverständliche Dinge, die sich ein König leistet. Das Versailles Ludwigs XIV. erstrahlte im Schimmer glänzender Feste: Herren mit wallender Perrücke und goldgesticktem Rock, Damen mit hoher Fontange und nackten Schultern, schritten in feierlichem Cortège, dem König huldigend, durch die Säle. Im Alcazar gab es solche Festlichkeiten nicht. Der König lebt in seinem Palast unsichtbar über dem Volke schwebend, auch für die „Edelsten“ nur ein Begriff, ein unnahbarer Fetisch, von dessen Existenz sie so wenig wie vom Dasein Gottes wüssten, wenn nicht der eine oder andere ihn flüchtig auf einer Ausfahrt durch die Fenster der Hofkarosse, bei einer Audienz oder einer Hofjagd gesehen hätte. „Der spanische Hof,“ berichtete ein Diplomat in die Heimat, „ist kein Hof im Sinne des französischen und englischen; er ist ein Privathaus und führt ein abgeschlossenes Leben.“ So ist das œuvre des Velasquez mit dem des Van Dyck verglichen, sehr wenig abwechslungsreich. Teils handelt es sich um Freunde des Malers, teils um Persönlichkeiten aus der nächsten Umgebung des Königs, denen dieser durch ein Porträt von der Hand seines Hofmalers eine besondere Aufmerksamkeit erweisen wollte; teils um die paar Arbeiten, zu denen er während seines italienischen Aufenthaltes ermächtigt wurde.

Velasquez malte 1650 in Rom den Papst

Innocenz X. Er malte in Madrid den früheren römischen Nuntius und späteren Erzbischof von Toledo, Gaspar Borgia, den jungen geschmeidigen Herzog Franz von Este und den stramm militärischen alten Grafen von Benavente, den interessanten Journalistenkopf des Quevedo und den feinen Künstlerschädel des Hofbildhauers Montanez. Das ist die Liste der Männer. Noch weniger zahlreich sind die Frauen. Die Dame mit dem Fächer in der Wallace Galerie ist eine spanische Bella, das Seitenstück zu den Schönen, die man aus Palmas und Tizians Bildern kennt. Auf einem Studienkopf des Prado hat er eine Dame mit edel-strengem Profil in jener sibyllinischen Attitude dargestellt, die auch Guido Reni und Domenichino gern ihren Bildnissen gaben. Eine reichgekleidete Dame der Berliner Galerie gilt wohl mit Unrecht als die Gattin, ein kleines Mädchen des Prado als das Töchterchen des Meisters.

Am Madrider Hofe ging nichts vor. Philipp führte das Leben eines Grandseigneurs, der lieber auf der Reitbahn und im Jagdgelände, als bei Routs und im Ministerrat ist. Er atmete auf, wenn er ausserhalb der Kreise sein konnte, in denen er Sklave der Etikette sein musste, verkehrte mit Stallknechten und Treibern lieber als mit Diplomaten und Granden. So haben auch von den Bildnissen des Velasquez, die nicht Mitglieder des königlichen Hauses darstellen, die meisten auf Manege und Jagd Bezug. In zweien

sind die Jägermeister Juan Mateos und Alonso Martinez dargestellt. Das Gruppenbild des Louvre, das dort réunion d'artistes genannt wird, zeigt Herren einer Jagdpartie, die auf dem Rendezvousplatz Seine Majestät erwarten. Und mehrere andere Köpfe knorriger, in Strapazen gehärteter Männer sind wohl die von Forstgehilfen und Büchsenspannern, die bei solchen Gelegenheiten im persönlichen Dienst des Königs standen.

Weiter die Spassmacher. Je verschlossener und ernster ein König vor der Öffentlickeit erscheinen muss, desto mehr hat er das Bedürfnis im intimen Kreise zu lachen. Ein Königreich für einen Konrad Dreher, der mich zum Lachen bringt. Mit Witzen Potentaten gegenüber aber ist es eine seltsame Sache. Um sie hören zu können, muss der regierende Herr denen die sie machen sollen, erst offiziell dadurch die Erlaubnis erteilen, dass er sie für unzurechnungsfähig erklärt. Nur ein dummer August kann alles sagen, eben weil er ein dummer August ist. So entstand das Institut der Hofnarren. Schon Kaiser Maximilian hatte seinen Kunz von der Rosen. Karl V. reiste und speiste nicht mit seinen Ministern, sondern mit einem der Buffonen. Und für den Melancholiker Philipp IV., der wochenlang überhaupt nicht gesprochen und nur dreimal in seinem Leben gelacht haben soll, war der Hofnarr geradezu ein Medikament. Es ist wohl nicht nur eine poetische Lizenz, wenn

INFANTIN MARGARETHE THERESIA
PARIS, LOUVRE.



Calderon im „Arzt seiner Ehre“ einen armen Spassmacher jammern lässt, es seien ihm hundert Skudi versprochen, wenn er Seine Majestät zum Lachen bringe, und wenn es ihm nicht gelänge, werde ihm zur Strafe ein Zahn gezogen.

Aus dem œuvre des Velasquez lernt man drei dieser Hofnarren kennen. Der erste, Pablillos de Valladolid, ist der Cabaretsänger, der Aristide Bruant des Königs. In schwarzem Mantel, das Auditorium anschauend, ist er auf die Bühne getreten, um einen seiner Schwänke zum besten zu geben. Der zweite, Cristobal de Pernia, soll namentlich bei den Stiergefechten komische Wirkungen erzielt haben. Er hypnotisierte den Toro, und die ganze Arena brach in Lachen aus, wenn der Stier, nachdem er eine Sekunde in das rollende Auge des Wüterichs geschaut hatte, ihm dann majestätisch den Rücken kehrte. Der dritte, ein knickebeiniger alter Herr sah in seiner Jugend vielleicht dem Sieger von Lepanto, dem genialen Bastard Karls V. ähnlich. Majestät hatte Freude daran, ihn Onkel zu nennen. So hatte Velasquez ihn inmitten der gleichen Scenerie zu malen, in der einst der wirkliche Don Juan de Austria von Alonso Coello gemalt war. Allerhand Rüstungsstücke, Bomben und Granaten sind am Boden verstreut. Die ganze sporenklingende Vergangenheit taucht in der Erinnerung auf. Und inmitten dieses Kriegsgerätes steht ein wackliger, aus verblödetem

Auge blickender Kumpan, der statt auf den Feldherrnstab auf einen Krückstock sich stützt. Es ist über diese Zeit des hinsterbenden Royalismus eine gewisse romantische Ironie gebreitet: „spottet seiner selbst und weiss nicht wie“. Als letzter der Hofnarren wäre der feiste Falstaff des Berliner Museums, den man Alessandro del Borro nennt, zu verzeichnen, wenn nicht gewichtige Gründe dafür sprächen, dass das Bild nicht von Velasquez, sondern von Tiepolo herrührt.

Den Abschluss machen die Zwerge. Kinder spielen ja mit Puppen; warum sollte ein König nicht mit lebendigen Puppen spielen? Es war so nett, diese kleinen Wesen um sich zu haben, mit denen man zutraulich wie mit Hunden sein konnte. Für Exemplare von besonderer Hässlichkeit wurden kolossale Summen bezahlt. Wurde für einen Hofzwerg die entsprechende Zwergin gefunden, so liessen sich Puppenhochzeiten mit allem kirchlichen Gepränge feiern. Von den Zwergen, die Velasquez zu malen hatte, war No. 1, el primo, der Denker. Einen Riesenkopf trägt er auf seinem winzigen Körper. Ein riesiger, in Schweinsleder gebundener Foliant liegt auf seinem Schosse, vielleicht die Ahnentafel des Habsburgischen Hauses, deren genealogische Untiefen er durchforscht. Bei dem zweiten, Don Antonio dem Engländer, denkt man an jene Bildnisse des Van Dyck und Rubens, auf denen ein stolzer vlämischer Grandseigneur die Hand

auf den Hals seiner Dogge legt. Das tut auch der jähzornige kleine Wicht, den Velasquez malte, nur dass ihm die mächtige Hündin fast bis zum Halskragen reicht. Der dritte, Sebastian de Morra ist der Melancholiker. In einer Zimmerecke hockend grübelt er schwermütig vor sich hin, und Majestät mag im Vorbeigehen oft Trost in dem Gedanken gefunden haben, dass ein anderer noch missmutiger, noch gelangweilter als er selber war. Zwei Blöde schliessen den Reigen. Der Niño de Valecas hat seinen schweren Wasserkopf mit dem trüben ausdruckslosen Auge müde an die Mauer gelehnt. Der Bobo de Coria gibt, in die Hände patschend, ein tierisches Juchzen von sich.

Hiermit ist die Übersicht über die Werke des Velasquez beendet. Man hat das Gefühl, dass wohl niemals einem Künstler ödere, eintönigere Aufträge zufielen. Bei Rubens und Tizian wechseln Fürsten mit Gelehrten und Künstlern, professional beauties mit Feldherren und Staatsmännern. Man lernt alle kennen, die durch ihre Stellung, ihre Taten, ihre Schönheit eine Rolle auf der Weltbühne spielten. Die Kunst des Spaniers dagegen ist durch die chinesische Mauer umgrenzt, die den Alcazar von der Aussenwelt scheidet. Und wo diese Mauer beginnt, hört scheinbar alles auf, was Stoff für Kunstwerke geben kann. Narren und Zwerge — sagt nicht jedes Lehrbuch der Ästhetik, dass

„die Kunst nur das Schöne soll“? Dekadente, marode, im Gefühl des Gottesgnadentums fast verblödete Fürsten — bieten sie ein anderes als rein pathologisches Interesse? Es muss eine Qual für Velasquez gewesen sein, immer die nämlichen habsburgerischen Unterkiefer, die nämlichen wasserblauen Augen, die nämlichen gelangweilt gleichgültigen Züge zu malen. Und gar die Damen! Die Mode hat seit dem Ende der Antike Grosses in der Verballhornung des menschlichen Körpers geleistet. Doch eine unglücklichere Phase der Kostümgeschichte als in Velasquez' Tagen hat es nie gegeben. Nur das schwarze Spanien konnte diesen „guardia de vertu“ erfinden, der wie eine Festungsmauer den Körper umgibt. Erst war das Schönheitsideal die Glocke. Eine lange Schneppentaille mit hohen Puffärmeln taucht über einem glockenförmigen Gehäuse auf. Dann, nachdem alles in die Höhe gegangen war, ging es seit den fünfziger Jahren in die Breite. Die Krinoline, früher glockenförmig, nimmt die Form einer Tonne an. Sie ist eine Postament gleichsam, auf dem die Hände, die Uhren und Schmucksachen ruhen. War vorher das Haar noch natürlich — schwarz oder rot gefärbt und hoch aus der Stirn gestrichen, — so lastet jetzt über dem Kopfe ein breite, mit Bändern und Perlen durchflochtene, mit Federn und Spitzen garnierte Perrücke aus Seidenfäden. Das Weib ist zum Monstrum ge-

worden, trägt ihre Kleiderlast wie ein künstliches Schneckenhaus mit sich.

Andere Künstler, die vor so ungeheuerliche Dinge gestellt waren, nahmen sich wenigstens die Freiheit des corriger la nature. Rembrandt, um schwarze Kleider und steife holländische Krausen zu vermeiden, entwarf seinen Damen aparte Phantasiekostüme, malte das Licht, das in weichem Glanz auf malerischen Hüten und sammetnen Mänteln spielt. Van Dyck, sofern er die Toilette nicht veränderte, gab seinen Gräfinnen doch Posen, die den Reiz eines schönen Nackens und die Linien des Körpers möglichst vorteilhaft zur Geltung brachten. Auch ein anmutiges Lächeln, ein freundlicher Blick lässt ja manche Geschmacklosigkeit der Tracht vergessen. Doch Velasquez lebte in Spanien. „Non est imaginum structura pictorum inventio sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio“. Dieser Beschluss des Konzils von Nicäa gab den Erzeugnissen der byzantinischen Kunst einst ihr uniformes Gepräge. Das Malerbuch vom Berge Athos bestimmte ganz genau jeden Typus, jede Gewandfalte, jede Geste. Und ähnlich starre Satzungen, nicht von der Kirche, aber vom Hofceremoniell diktiert, waren für die spanischen Porträtmaler massgebend. Betrachtet man die Bildnisse den Antonis Mor, des Coello und Pantoja, so sieht man überall die nämlichen Stellungen. Fürsten stehen da, die eine Hand am Degen, in

der andern ein Schriftstück oder den Rosenkranz. Fürstinnen stehen da, das Taschentuch in der einen Hand, die andere mit festem Griff auf die Lehne eines Sessels gestützt. Van Dyck darf in Frauenherzen lesen. Alle seine Köpfe entzücken durch die geheimnisvolle Sprache des Blickes. Da ein schalkhaftes Lächeln, da ein Zug weicher, träumerischer Sinnlichkeit oder schmachtender Sehnsucht spielt um die Lippen. Eine spanische Fürstin darf solche Anwandlungen nicht haben. Was Menschliches in ihr ist, muss sich unter der starren Maske unnahbar eisigen Stolzes verbergen.

Konnte Velasquez dieses ganze, von der Etikette errichtete Gebäude nicht zertrümmern? War er nicht imstande, seinen eigenen Geschmack, den Geschmack eines Künstlers, gegen den des Ceremonienmeisters auszuspielen? Konnte er nicht Demaskierung gebieten, so wie Lenbach den alten Moltke zum Ablegen der Perrücke zwang? Vielleicht. Wenigstens liess Rubens 1628 in Madrid sich nicht im geringsten durch die dort herrschenden Vorschriften binden. Er hat auch Philipp und Isabella, als ob das ganz selbstverständlich wäre, in das Programm seiner Kunst gezwungen. Doch Velasquez war eben Spanier. Mehr noch — er war selber ein Hofbeamter. Man durchschreite in den Uffizien in Florenz einmal die Säle, in denen die Bildnisse der Maler hängen. Da sieht man fast jedem an, dass er

ein Künstler ist. Der eine malt sich bei der Arbeit mit Pinsel und Palette in der Hand; ein zweiter trägt Sammetjoppe, ein dritter Künstlerlocken; wieder andere erkennt man am Malerblick, an jenem Auge, das blinzelnd oder fixierend sich in die Dinge einbohrt. Auch von Velasquez gibt es ein Selbstporträt, das der kapitolinischen Galerie, auf dem er ein wenig wie ein Künstler aussieht. Der spitze Kinnbart, das an den Ohren sich kräuselnde Haar könnte einem Mitgliede der bolognesischen Schule gehören. Aber das Bild hängt nicht nur in Rom, es ist auch in Rom gemalt, in der Zeit, als er seinem gewöhnlichen Milieu entrückt, im Verkehr mit ausländischen Künstlern lebte. Die Selbstbildnisse, die ihn darstellen, wie er in Spanien war, sind anders. Auf dem Gemälde der Meninas hält er zwar die Palette, doch nicht in bequemem Malerkittel arbeitet er, sondern in knappanliegender Hoftracht; das rote Kreuz des Santiago-Ordens schmückt die Brust. Und das Selbstporträt der Uffizien erweckt erst recht das Gefühl, es habe sich ein Grande unter die Maler verirrt. Ganz schwarz ist er gekleidet, den Degen an der Seite, die Hände in Stulphandschuhen. Nicht beobachtend, sondern in kühlem, gleichgültigem Stolz blickt das Auge. Man hat ihn sehr fein verstanden, als man 1860 zweihundert Jahre nach seinem Tod, ihm in Paris vor dem Louvre ein Denkmal errichtete, das ihn nicht als Maler, sondern als

Ritter zu Pferde darstellt. Und dieser schwarze Ritter, der so stolz auf seinen alten Stammbaum war, dass er seinen Vaternamen Silva, obwohl er zu den vornehmsten des Königreiches gehörte, ablegte und den seiner Mutter annahm, weil das der Name eines noch älteren Adelsgeschlechtes war, dieser altspanische Kavalier, der bei der Bewerbung um das Schlossmarschallamt ausdrücklich betonte, dass diese Stellung seinem Genius zusage, der empfand eben auch als Künstler so konservativ aristokratisch, hatte sein Auge dermassen an die vom Hofceremoniell vorgeschriebenen Posen gewöhnt, dass er den Gedanken, an dem überkommenen Schema zu rütteln, gar nicht fasste. Quieta non movere. Das Alte war gut, denn es war durch hundertjährige Tradition geheiligt. So hat er ganz die nämlichen Stellungen, die man aus den Bildnissen des Coello kennt, ohne jede Abwechslung wiederholt, und auch aus seinen Werken strömt der Nachwelt nur die Luft spanischen Ceremoniells in eisig kalten Wellen entgegen.

Eisig kalt. Doch in dieser eisigen Kälte liegt auch eine unsagbare Vornehmheit. Wir stehen vor der seltsamen Tatsache, dass die Werke des Velasquez zwar nichts bieten, was den herkömmlichen Begriffen von Schönheit entspricht und dass sich gleichwohl aus ihnen der Eindruck einer Noblesse entwickelt, der weit alles hinter sich lässt, was wir sonst als vornehm be-

LAS MENINAS
MADRID, PRADO.



zeichnen. Kommt man von der Betrachtung seines Oeuvre, so kann man weder Rubens, noch Van Dyck, noch Rigaud vertragen. Rubens erscheint als grobhändiger Plebejer, Van Dyck als parvenuhafter Geck, Rigaud als schwülstiger Deklamator. Vor den Bildnissen des Velasquez allein fühlt man sich angeweht vom Hauche der Majestät, glaubt in einem einsamen Königsschloss zu weilen, wo uralte Ahnenbilder ernst von den Wänden herniederblicken und greise Diener lautlos über weiche Teppiche schreiten. Wie kommt das? Nun gerade das, was scheinbar eine künstlerische Wirkung ausschloss, gibt den Werken ihr eigenartiges, unsagbar apartes Aroma. Gerade das, worin Velasquez scheinbar im Nachteil hinter andern Hofmalern war, gab ihm die Möglichkeit echter, als sie alle zu sein.

Man vergesse nicht: jedes Ding hat seine eigene charaktervolle Schönheit, die zu fühlen und herauszuarbeiten die erste Aufgabe des Künstlers bildet. In diesem Sinne schrieb einmal Millet, als ein Kritiker die Hässlichkeit seiner Bauern tadelte: „Die Schönheit liegt nicht im Gesicht; alles ist schön, was an seinem Platz ist, nichts schön, was zur Unzeit kommt. Also keine Abschwächung der Charaktere. Apollo sei Apollo und Sokrates Sokrates. Vermischen wir sie, so verlieren sie beide und werden eine Mischung, die nicht Fisch nicht Fleisch ist.“ Was er hier sagte, bewies er durch seine Werke. Alle Bauern-

maler, die neben ihm arbeiteten, machten den Bauer dadurch kunstfähig, dass sie ihm die Allüren des Salons gaben, ihm die Nägel glätteten, seine Derbheit schmeidigten. Millets Bauern wirken gerade deshalb so imposant, weil er nicht daran dachte, sie künstlich zu verschönern, sondern ihnen ihre ganze, hühnenhaft urwüchsige Rustizität liess. Ähnliches, auf ganz anderes Gebiet übertragen, gilt von Velasquez. Wie der Bauer hat auch der Aristokrat seine Note. Es ist jene Stammbaum-Schönheit, die aus jahrhundertelanger Inzucht resultierend, den Enkel zur neuen Inkarnation seiner Ahnen macht. Es ist ein Etwas im Ausdruck, in der Bewegung, im Sichgehenlassen, das der Plebejer niemals erlernt. Und wie man den Bauer, um ihn kennen zu lernen, nicht betrachten darf, wenn er am Sonntag im Festgewand zur Stadt kommt, nur wenn er Werktags im Arbeitskittel mit Sense und Hacke auf dem Felde steht, lernt man den unverfälschten Fürsten nicht kennen, wenn er beim Subskriptionsball der Frau Soundso den Arm gibt, nur wenn er ohne die Maske, die ihm die Aussenwelt aufnötigt, sich inmitten seines Milieus bewegt.

Velasquez gehörte als Hofbeamter zu der Welt, die er schilderte. Als Hausgenosse und Reisemarschall des Königs stand er in engerem Kontakt mit der höfischen Welt als jemals ein Künstler, der den Titel Hofmaler führte. Schon dieser Umstand fällt für den Eindruck seiner

Werke stark ins Gewicht. Es ist gewiss kein Zufall, dass ein Mann, der selbst Bauer war, der in seiner Jugend das tat, was er später malte und der unter Bauern sein Leben beschloss, dass gerade Millet der Lapidar-Poet des Bauernbildes wurde. Denn da er mit den Dingen, die er darstellte, verwachsen war, sah und fühlte er ganz anders, als wenn er aus der Stadt für ein paar Sommermonate aufs Land gekommen wäre. Die Bildnisse des Velasquez verraten diese Fühlung des Malers mit den Gemalten gleich deutlich. Es wird in der Regel bedauert, dass er 37 Jahre verdammt war den Kopf Philipps IV. zu malen und an all den kleinen Hoheiten sich abzumühen, in denen sich der Habsburgische Typus mit so minimalen Differenzen immer von neuem verkörperte. Doch man vergleiche nur, wie dieselben Persönlichkeiten, die man aus dem œuvre des Velasquez kennt, in der Paraphrase anderer Meister aussehen, so wird man sofort die unendliche Überlegenheit des Spaniers fühlen. Das Bildnis des Kardinal-Infanten Ferdinand gibt es von der Hand Van Dycks. Das vlämische Malerbarönchen hat darin alles verzeichnet, was Schneider und Friseur aus dem Manne machten. Die Toilette ist sehr gewählt, der Bart emporgestrichen, das Haar kunstvoll gewellt. Und Ferdinand blickt auch so huldvoll, wie es Leute in seiner Stellung tun. Rubens, während seines Madrider Aufenthaltes, malte den König und die

Königin. In das Reiterporträt des Königs, das im Palast Durazzo in Genua hängt, trug er den ganzen Pomp seiner Barokkunst hinein. Engel müssen eine Erdkugel halten. Fides krönt den König, Justitia schleudert Blitze auf die Feinde. Und in diese allegorische, hier recht deplacierte Scenerie setzte er einen strammen Reiter, der zwar die Züge Philipps IV. trägt, aber in der Porträt-Galerie des Escorial so fremd anmuten würde, als hätte sich ein vlämischer Stallmeister in das Haus Habsburg verirrt. Nicht weniger fremd wirkt Isabella. Der Maler-Diplomat erzählte ihr wohl viel von Brüssel, von England, von Paris. Sein Besuch brachte eine angenehme Abwechslung in das öde Einerlei ihres spanischen Hoflebens. Von diesen Stunden animierter Unterhaltung berichtet das Münchener Bild, auf dem sie als so glückstrahlende, zufriedene Frau erscheint. Über eine ganz oberflächliche ephemere Ähnlichkeit kamen weder Rubens noch Van Dyck in ihren Werken hinaus. Wie ganz anders Velasquez. Sein Philipp ist nicht nur ein Reitergeneral, er ist auch der Urenkel Karls V. Seine Isabella ist nicht nur eine Fürstin, sie ist Heinrichs IV. Tochter, eine Bourbonin, die unter Habsburgern im Exile lebt. Sein Ferdinand ist nicht nur ein eleganter Jüngling, er hat jene Rassenschönheit, oder Rassenhässlichkeit, an der sich sofort der Spross eines uralten degenerierten Geschlechtes verrät. Ja, selbst die kleine Margarethe ist nicht

nur ein blondes Kind, sie unterscheidet sich von ihrer Stiefschwester Maria Theresia wie eine Apfelsorte von der andern. Genau verzeichnet er die Mischung der Säfte, genau verzeichnet er, wie viel habsburgisches und wie viel bourbonisches Blut in jedem einzelnen fliesst. Während er Bildnisse malt, schreibt er zugleich genealogische Traktate. Gerade der Umstand, dass er, in eine enge Welt gebannt, immer die nämlichen Personen porträtieren musste, ermöglichte ihm, Nuancen zu sehen, die sich dem flüchtigen Blick überhaupt entziehen, ermöglichte ihm Meisterwerke von so intensiver Beobachtung zu schaffen, wie sie ein Porträtmaler, der rasch von einem Modell zum andern geht, nie hätte schaffen können.

Dazu kommt ein zweites. Es ist ein Unterschied, ob Bildnisse für das Familienhaus, oder für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Im einen Fall überwiegt das intime, in dem andern das repräsentierende Element. Rigaud, am französischen Hofe, hatte Repräsentationsbilder zu malen. Seine Werke, obwohl sie nur an die höchste Aristokratie sich wendeten, leiten doch schon zu denen hinüber, die heute in Militärkasinos und Gerichtsgebäuden hängen. Der Hofgesellschaft, die sich durch die Säle von Versailles bewegte, sollte eine Galavorstellung fürstlichen Pompes gegeben werden. Das ging ohne Tamtam nicht ab. In geziert majestätischer Pose steht Ludwig XIV.

da. Von einer Riesenperrücke ist er wie von einem Heiligenschein umstrahlt. Ein blauer, mit den französischen Lilien bestickter Mantel umwallt ihn; eine schwere Krone trägt der mächtige, mit ausladenden Ornamenten geschmückte Rahmen. Mit demonstrierender Geste weist er auf die Insignien des Königtums hin, die auf seidenem Kissen neben ihm ruhen. Es ist der Monarch, der zu seinen Untertanen sagt: „L'état c'est moi", der König, der in herablassendem Stolz die Huldigung seines Hofstaates entgegennimmt. Die echte Vornehmheit des blauen Blutes kommt in dem Bilde nicht zu Wort, nur eine angenommene, gemachte Vornehmheit, die sich künstlich in Positur setzt, um auf Aussenstehende zu wirken. Die Bildnisse des Velasquez hatten solchen propagandistischen Zwecken nicht zu dienen. Sie hingen im stillen Alcazar, schmückten den Speisesaal entlegener Jagdschlösser oder wurden als Geschenke an die Verwandten nach Wien geschickt. Alle Inscenierungskünste, dei Rigaud anwendete, um zu blenden, hatte daher Velasquez nicht nötig. Denn Bühneneffekte haben keinen Sinn, wenn kein Publikum da ist, das sie beklatschen kann. Dort tun Krone und Scepter kund, dass des Königs Majestät da steht. Säulen und wallende Vorhänge steigern den repräsentierenden Eindruck. Eine stolze Pose, ein hoheitvoller oder herablassender Blick deuten an, dass der König an Untergebene sich wendet.

Die Fürsten des Velasquez sind unter sich. Für kein plebejisches Auge waren ihre Bilder bestimmt. Dadurch veränderte sich das Motiv sowohl, wie die Tracht und die Pose.

Philipp und die Königin lassen in der verschiedensten Situation, aber niemals im Krönungsornat, in Hermelin und Purpur sich malen. Sie lassen sich malen bei der Audienzerteilung, der lästigen Arbeitsstunde ihres Berufes, in der Manege, beim Gebet, auf der Jagd. Und sie tragen die Gewänder, die bei diesen Gelegenheiten vorgeschrieben sind, so natürlich wie wir das Strassenkostüm und den Gehrock. Gewiss, die Kleidung wirkt reich, mit der bürgerlichen unserer Tage verglichen, aber sie wirkt einfach neben den Paradekostümen, in denen auf anderen höfischen Bildnissen die Fürsten erscheinen. Die Damen haben keine perlenbesäten Roben, keine mächtigen Spitzenkrausen und funkelnden Ohrringe. Sie tragen lediglich Seide, und mag ihr Taschentuch ein Wertstück von vielen hundert Dukaten sein, so halten sie es doch so ungezwungen und nachlässig, als ob sie gar nicht wüssten, dass man andere Taschentücher als solche aus Brüsseler Spitzen verwenden kann. Noch einfacher ist die Kleidung der Herren. Sie tragen das goldene Vliess; doch nicht in Gold und Brillanten an dicker, goldener Kette — nein an schwarzseidener Schnur, in schwarzer Nachbildung aus Stahl oder Stein. Sie haben keine Ringe, nichts

Gleissendes, Glitzerndes — nur ein einfacher weisser Hemdkragen fällt über ein schwarzes Wams. Und gerade diese Schmucklosigkeit wirkt so ungemein vornehm. Während in anderen höfischen Bildnissen der König in seinem aufgedonnerten Putz so aussieht, als ob er sein eigener Kammerdiener wäre, ziehen die spanischen Fürsten all diesen bunten Flitter ihren Lakaien an, um sich selbst der denkbar grössten Einfachheit zu befleissigen. Noch weniger bemühen sie sich um eine gravitätische Pose. Sich breitbeinig hinstellen, sich herablassend zeigen, durch irgend welche andere, für die Öffentlichkeit präparierte Attitude um den billigen Beifall der Menge buhlen, auch solche Subskriptionsball- und Parade-Effekte kamen nicht in Frage. Die Fürsten gaben sich so unbefangen, wie sie in ihren innersten Gemächern waren. Und so konnte Velasquez, während Rigaud deklamieren musste, der schlichte Chronist des intimen höfischen Lebens sein.

Gerade dazu aber bedurfte es jener Eigenschaft, die ihm eine solche Ausnahmestellung unter allen Hofmalern des Jahrhunderts anweist. Denn ein Künstler ist eben Künstler. Seine Tätigkeit besteht nach den gewöhnlichen Begriffen darin, die Wirklichkeit zur Schönheit zu verklären. Sowohl Rubens wie Van Dyck bemühten sich also in ihren höfischen Bildnissen, um möglichst malerische Anordnung, um möglichst schwungvolle Linien. Die Majestäten und

Hoheiten sind so gestellt, die Schleppen und Mäntel so gelegt, die wallenden Portieren des Hintergrundes so gerafft, dass sich ein künstlerisch abgerundetes Ensemble ergibt. Und gewiss, das wirkt blendend. Man bewundert den geschickten Regisseur, der nach so feinen Gesichtspunkten alles zurechtstellte und ordnete. Doch andrerseits kam unter der künstlerischen Regie in die Bildnisse eine falsche Note. Eine fremde, eine artistische Schönheit ist in die höfische Welt getragen, die ihr ihre eigene, noch vornehmere Schönheit nimmt. Denn ein König, der sich so hinstellt, wie Van Dyck es ihm sagt, ist eben kein König mehr, er ist zum Modell geworden. Statt den Regeln seiner Ästhetik folgt er den Atelier-Regeln, die ein Maler ihm vorschreibt. Um wieder auf den Vergleich mit der Bauernmalerei zurückzukommen: man denkt nicht an Millets Bauern, die gerade deshalb, weil sie sich geben wie sie sind, so heroisch und machtvoll wirken; man denkt an die kostümierten Modelle der Dorfnovellisten, die im Atelier gelehrig nach der Pfeife des Malers tanzen. Velasquez war Schlossmarschall. Er fühlte sich lediglich als Dolmetsch der Etikette, ordnete als Hofbeamter willenlos dem starren Reglement sich unter, statt sich als freier Künstler darüber zu stellen. Und gerade wegen dieser Subordination unter einen Kodex, dessen Studium sonst kein Künstler für wert hielt, sind seine Werke etwas

so Einziges in der Kunstgeschichte. Während bei Rubens und Van Dyck sich jene konventionellen Attituden ergaben, die das ausdrücken, was der Plebejer für vornehm hält, scheint es bei Velasquez, als hätte seine Werke gar kein Einzelner, sondern der Geist des Royalismus geschaffen. Sie wirken mit denen der andern verglichen so unsagbar feudal, weil sie das Bild einer Welt, die dort unter der artistischen Verbrämung ihren Charakter verlor, in so unverfälschter Noblesse spiegeln.

Hiermit ist aber die Eigenart des Velasquez überhaupt gekennzeichnet. Sie liegt darin, dass er in allem was er schuf, der Natur sich unterordnete, statt sie nach irgend welchen Regeln zu meistern. Nichts kann ihn veranlassen, bei der Übergabe von Breda aus malerischen Gründen vom Exerzierreglement abzuweichen. Nichts kann ihn veranlassen, in seinen Jagdstücken mehr als der ehrliche Protokollführer der Weidmannstaten Philipps IV. zu sein. Nie denkt er daran, etwas erfinden zu wollen oder die Natur zu verbessern; er fühlt sich lediglich als Camera obscura. Seine Werke wollen nichts als die Bilder, die das Leben vor ihm ausbreitet, in denkbar grösster Genauigkeit reflektieren. Sie sollen nicht schön sein, sondern in erster Linie wahr. Und aus dieser Wahrheit erblühte dann eine ganz neue Schönheit.

Denn man darf sich durch die Natürlichkeit der Bilder des Velasquez nicht täuschen lassen;

darf niemals vergessen, dass nur der höchste Kunstverstand fähig ist die Natur so zu interpretieren, dass sich der Eindruck des Künstlerischen mit dem des Natürlichen deckt. Velasquez hätte sich nicht über seine Vorgänger Coello und Pantoja erhoben, wenn er nur der sklavische Interpret der Satzungen des Hofceremoniells gewesen wäre. Seine künstlerische Grösse liegt darin, dass er diese Dinge mit dem feinsten Künstlerauge betrachtete, im scheinbar Eintönigen eine Fülle von Nuancen zu sehen wusste. Ein König hält ein Schriftstück oder fasst nach dem Degengriff. Eine Fürstin stützt sich mit der Hand auf die Lehne eines Sessels. Ein Prinz hat den Fuss im Steigbügel, streckt den Kommandostab aus oder steht auf dem Anstand. Ein Zwerg brütet vor sich hin. Ein Bildhauer ist bei der Arbeit. Das lässt sich unter striktestem Anschluss an die Wirklichkeit doch auf hunderterlei Weise ausdrücken. Velasquez, darin ist er unerreicht, hat stets den ausdrucksvollsten Moment, die aparteste Sekunde zu finden gewusst. Augenblicke wirklichen Lebens, für die man früher nur ein stereotypisches Schema bereit hatte, sind mit dem schärfsten Blick erhascht, mit der souveränsten Meisterschaft festgehalten.

Le beau c'est le vrai! Das war ein neues Prinzip, und dieses neue Prinzip musste auch auf anderem Gebiete noch zu neuen Entdeckungen

führen. Wie mit der Konvention der schönen Geste, musste mit der Konvention der schönen Farbe gebrochen werden. Wahr-Malerei musste an die Stelle eines prunkvollen aber unnatürlichen Kolorismus treten.

Die Farbenanschauung der Barokzeit hatte sich bekanntlich am Altarbild entwickelt. In halbdunkle Kirchenkapellen, in denen Licht mit mystischem Dämmerschein kämpfte, passten nur Bilder, die gleichfalls mit scharfen Gegensätzen von Licht und Schatten arbeiteten. Auf einzelne Gestalten fällt ein grelles Licht, während die andern undeutlich mit dem dunklen Hintergrund verschwimmen. Und diese Farbenanschauung wurde auch auf andere Themen übertragen. Handelt es sich um Volksstücke, so sitzen die Leute in dunklen Spelunken, in die durch eine Luke ein scharfes Sonnenlicht fällt. Landschaften und Schlachtenbilder sind so konzipiert, dass warme Lichter einen nächtlichen, rauchgeschwärzten oder gewitterschwülen Himmel durchzucken. Auch Velasquez in seinen frühen Bildern folgte diesem Prinzip der Tenebrosi. Ein schwarzer Hintergrund, in den die gleichfalls dunklen Kleider seiner Figuren unmerklich übergehen, ein Kopf, ein Hemdärmel, ein paar bräunliche Hände, auf denen das Licht sich sammelt — das ist die stets wiederkehrende Farbenanschauung seiner Sevillanischen Küchenstücke. An diesem Stil hielt er auch noch in

dem Bilde der Borrachos fest. Obwohl die Scene im Freien spielt, scheinen die Gestalten in einer dunklen Taverne zu sitzen, die durch ein Fenster links ihr spärliches Licht erhält.

Spanien ist nun aber ein Land der Helligkeit, des vibrierenden Sonnenscheins. Der Nordländer, der an einem Sommertag durch die spanische Landschaft wandert, hat Mühe, all das grünliche, weiss-blaugraue Licht zu ertragen, das von den Wolken des Firmamentes, dem trocknen, ausgedörrten Boden, den weissgetünchten Häusern und blauschillernden Bergen ausströmt. Selbst die Nächte sind hell. Sie tauchen die Landschaft nur in ein silbriges Grau, in eine Dämmerung, die doch nicht dunkel ist, sondern alles klar, in feinem, durchsichtigen Schleier zeigt. Velasquez — ganz Auge — musste bald bemerken, dass das, was er malte, zu dem, was er um sich sah, nicht stimmte, dass es willkürlich war, im Sinne der Tenebrosi Freiluft-Scenen so darzustellen, als ob sie im Innenraum, in dunklen Kirchenkapellen spielten. So malte er seine Reiterbildnisse und die Übergabe von Breda in gewöhnlichem Tageslicht. An die Stelle einer Konvention ist die Wahrheit gesetzt. Es ist zur Regel erhoben, dass bei jedem Bilde die Beleuchtung im Einklang mit dem Thema zu stehen hätte.

Diese Beobachtung des Luftlebens aber führte zu weiteren Problemen. Die Tenebrosi kanali-

sierten gleichsam das Licht. Sie liessen auf einzelne Partien des Bildes einen starken Strahlenbüschel fallen und andere in undurchsichtigem Dunkel verschwinden. Daher vermitteln ihre Bilder kein Raumgefühl. Nicht aus ihrem wirklichen Milieu, sondern aus einem dunklen rotbraunen Malgrund wachsen die Gestalten heraus. Velasquez malte nicht das platt auffallende, sondern das allverbreitete, allgegenwärtige Licht, das ambiente, die Luft, die zwischen den Dingen wogt. So suggerieren seine Bilder den Eindruck einer Weite und räumlichen Tiefe, wie ihn kein früherer erreichte. Man betrachte diese Reiterporträts! Glaubt man nicht die frische, kühle Luft der Sierra zu atmen? Wirken die Gestalten nicht so körperhaft, als kämen sie plötzlich über ein unendlich weites Gelände herangesprengt? Doch die Luft wogt nicht nur im freien, sie lebt und webt auch im Innenraum. So gab das Prinzip der Wahr-Malerei auch dem Interieurbild einen andern Charakter. Selbst, wenn Velasquez die Lokalität nur durch ein Stück graue Mauer andeutet, erreicht er so stereoskopische Effekte, dass man deutlich die Luftschicht fühlt, die sich zwischen die Gestalt und den Hintergrund lagert. Und am Schlusse seines Lebens — in den Meninas und den Spinnerinnen — hat er die Dunkel-Maler auf ihrem eigensten Gebiet besiegt. Malte Caravaggio solche Scenen, so fiel eine ölige Lichtsäule schwer und materiell auf Figuren, deren

unbeleuchtete Teile in saucigem Braun verschwammen. Das Dunkel des Velasquez ist zugleich durchsichtig und luftig. Es ist als bewegten sich die Gestalten, als schaue man plötzlich aus dem Licht in weichgraue Dämmerung hinaus. Ou est donc le tableau? fragte Théophile Gautier, als er im Pradomuseum vor die Meninas trat.

Doch die Luft schafft nicht nur den Raum, sie harmonisiert auch die Farben. Ein solches Streben nach Harmonie lag jahrhundertelang nicht im Programm der Kunst. Man stellte ungebrochene Farben, rotgrün, blau, gelb, zu lustigen Farben-Buketts zusammen. Erst seit dem sechzehnten Jahrhundert kam das Streben nach Abtönung. Die Meister bemühten sich, die mosaikartige Buntheit der Primitiven auf eine mehr einheitliche Skala zu bringen. Und zwar verfiel man auf braun. Alles wurde in den Bildern einem bräunlichen Grundton untergeordnet, der die einzelnen Farben zusammenhielt. Die Harmonie war also da. Doch war sie nicht auf künstlichem Wege, durch eine Manier erreicht? War sie nicht viel einfacher zu erzielen durch die schlichte Beobachtung des Mediums, durch das die Natur selbst Harmonie hervorbringt — der Atmosphäre? Denn die Luft macht aus Dissonanzen Akkorde, überbrückt alle Gegensätze, dämpft alles Schrille. Die widerstreitendsten Farben sind durch eine Fülle zarter Mitteltöne versöhnt. Die Beobachtung dieser feinen Abtönungen, die der Flor-

schleier der Atmosphäre den Farben gibt, wurde das eigentliche Feld des Velasquez. Er als erster bemerkte, dass die Natur keine eintönig gefärbten Flächen kennt, sondern dass das, was wir rot oder grün, blau oder gelb nennen, in Wahrheit ein Komplex der mannigfachsten, ins Unendliche abgestuften Tonwerte ist. Und indem er das Studium dieser Tonwerte mit wissenschaftlicher Exaktheit betrieb, eröffnete er dem Kolorismus neue Bahnen. Hundert Varietäten der gleichen Farbe lernte er sehen, von denen die früheren kaum zehn bemerkten. Mag er in dem Papstporträt alle Nuancen von Rot, in den Audienzbildern Schwarz und Perlgrau, in den Jägerbildern Blau, Grün und Braungelb, in den Damenbildern Weiss und kühles Rosa zusammenstellen — es ist ganz unmöglich, in Worten einen Begriff von der koloristischen Haltung seiner Werke zu geben, da der Sprache für so fein differenzierte Abstufungen überhaupt die Bezeichnung fehlt. Man hat nur das dunkle Gefühl, dass mit Velasquez eine ganz neue Epoche in der Geschichte des Farbenempfindens beginnt, dass neben ihm alle früheren entweder bunt oder schwer, entweder schrill oder eintönig wirken; dass hier Harmonieen und Klänge von bisher ungeahntem Reichtum, von nie dagewesenem Schmelz ertönen. Ein Maler unter Anstreichern! Das ist ein hartes Wort. Und doch hat jeder die Empfindung, der in der Galerie Doria in Rom von den Werken

SEBASTIAN DE MORRA
MADRID, PRADO.



der Italiener zu dem Bildnis Innocenz' X. gelangt.

Dabei ist nicht minder erstaunlich, wie scheinbar mühelos Velasquez all diese Eroberungen machte. Die Kunstgeschichte ist reich an Meistern, die — fast mehr Gelehrte als Künstler — sich mit fanatischem Eifer der Lösung einzelner Probleme widmeten. Doch in der Regel fühlt man ihren Werken auch die Mühe der Arbeit an. Die Richtigkeit ihrer Forschungsresultate suchen sie durch ermüdende Belegstellen darzuthun. Nicht so Velasquez. Wie er als Mensch ruhig, ohne Kampf seinen Weg ging, hat er auch als Maler kein Suchen und Ringen gekannt. Nie haben seine Werke den Charakter des Experimentes oder der in angestrengtem Nachdenken gelösten Aufgabe. Wie ohne sich zu besinnen, stellt er die Gestalten hin, als könne es gar nicht anders sein. Alles wirkt selbstverständlich, ungezwungen und absichtslos. Es ist, als wäre seine Hand wie in logischer Reflexbewegung jedem Blitzen seines fabelhaft organisierten Auges gefolgt. Noch weniger prunkt er mit Virtuosität. Die erstaunlichsten Wirkungen sind erzielt, ohne dass selbst Künstler die dazu angewendeten Mittel recht begreifen oder gar definieren könnten. Hingezaubert! Dieses so oft missbrauchte Wort ist hier wirklich am Platze. Man findet kein anderes vor diesen Werken, die von der Natur selbst improvisiert scheinen.

Velasquez erreichte ein Alter von nur 61 Jahren. Als 1659 nach Abschluss des pyrenäischen Friedens die spanischen und französischen Königsfamilien auf der kleinen Insel Bidasoa zusammen kamen, um die Infantin Maria Theresia mit Ludwig XIV. zu verheiraten, wurde er als Reisemarschall vorausgeschickt. Hier befiel ihn ein Fieber, dem er kurz nach seiner Rückkehr erlag. Am 6. August 1660 wurde er mit allen Ehren, die einem Ritter des Santiago-Ordens zukommen, begraben. „Viele Edelleute und Granden waren zugegen", wie es im amtlichen Berichte heisst. „Quedo adbatido", „Ich bin niedergeschlagen!" schrieb der König an den Rand des Schriftstückes, in dem er über den erledigten Gehalt seines Hofmalers verfügte. Später, nach Philipps IV. Tode, fiel die Stelle dem Juan Carreño de Miranda zu. Er hatte die traurige Aufgabe, den Todeskampf, die letzten Zuckungen der spanischen Habsburger zu verewigen. Marianne von Österreich, die zwanzig Jahre vorher als fescher Backfisch von Wien gekommen war, ist nun die finstere Regentin. Entweder sie steht ganz in Schwarz gekleidet, das blonde Haar in dünne Zöpfe geflochten, in der bekannten Audienzpose streng und würdevoll da. Oder sie sitzt als Äbtissin, einen schwarzen Nonnenschleier auf dem Haupte, am Schreibtisch, im Begriff ihre Unterschrift unter Dekrete zu setzen. Dann wurde Karl II. für Carreño das,

was für Velasquez Philipp gewesen. Dieselben bleichen Wangen, dasselbe Kinn, dasselbe weichblonde Haar, das Velasquez so oft gemalt hatte, hatte auch er zu malen. Kleidung, Ordensschmuck und Pose — es ist alles gleich. Nur die wasserblauen Augen sind nicht mehr die nämlichen. Sie blicken leer und blöd, wie die des Niño de Valecas, jenes Wasserkopfes, der die sinistre Serie der Narrenbilder des Velasquez beschliesst. Die Habsburgische Unterlippe ist fast zum Hasenkiefer geworden. Mit einem Schreckgespenst, in dem die Züge der grossen Ahnen nur noch in karikaturhafter Verzerrung sich ausprägten, endete die Reihe jener Fürsten, die in so majestätischem Stolz dem Tizian und Mor, dem Coello und Pantoja sassen.

Gleich Philipp IV. wurde Velasquez vergessen. Noch am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts schrieb Anton Raphael Mengs, als er in Madrid den Gemäldebesitz der spanischen Könige gemustert hatte: „Alle anderen Bilder seien gemalte Leinwand, Velasquez allein die Wahrheit.“ Doch „dann kamen andere Menschen, die wussten nichts von Joseph.“ Teils waren die Hauptwerke des Meisters nur in dem abgelegenen Spanien zu sehen, das während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine terra incognita für die Künstler blieb. Teils widersprach die Natürlichkeit seiner Kunst dem Geschmack der Epoche. Ein Geschlecht, das an die theatra-

lischen Gesten, an die prunkvollen Asphaltfarben der Historienmalerei gewöhnt war, konnte über Velasquez nicht anders urteilen, als dass er die Instrumentierung der Farbe nicht verstanden habe und dass eine höhere Kunstauffassung ihm verschlossen sei. Erst seit den sechziger Jahren brach wieder die Zeit für den Meister an. Damals war das Streben der Künstler, dem Leben selber die Bewegungen und Ausdrucksnuancen abzusehen, die vorher Modellpose und Modellgrimasse gewesen waren. Es war ihr Bestreben, an die Stelle der braunen Sauce die frische Helligkeit des Naturtons zu setzen. Da ward Velasquez, der alles das schon hatte, ihr grosses angestauntes Ideal. Vor den Werken des Pradomuseums sass in gedankenvollem Sinnen Manet, mit dem die Geschichte des modernen Impressionismus begann.

Stammbaum.

Heinrich IV. Maria v. Medici. Philipp III. Margarethe v. Österreich.

Ludwig XIII. Isabella v. Bourbon. Anna. Philipp IV. Carlos. Ferdinand. Maria. (Gem. Ferdinand III.)

Ludwig XIV. Balthasar. 1629—44. Maria Theresia. geb. 1638. Marianne. geb. 1635. Leopold I.

Margarethe. geb. 1651. Philipp Prosper. geb. 1657. Karl II. geb. 1661.

VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE

BILDNISSE	
BALTHASAR	
als Kind	*Castle Howard*
auf der Loggia	*Madrid, Prado*
als Jäger	" "
in der Manege	*Grosvenor House*
als Reiter	*Madrid, Prado*
in Hoftracht	" "
BENAVENTE GRAF	" "
BORGIA CARDINAL	*Frankfurt, Staedelsches Institut*
CARLOS	*Madrid, Prado*
FERDINAND	" "
FRANZ VON ESTE	*Modena, Galerie*
INNOCENZ X.	*Rom, Galerie Doria*
ISABELLA VON BOURBON	*Madrid, Prado*
JUANA DE MIRANDA	*Berlin, Museum*
MARGARETHE, Gemahlin Philipps III	*Madrid, Prado*
MARGARETHE THERESIA	*Paris, Louvre*
als Kind	*Wien, Hofmuseum*
	Frankfurt, Staedelsches Institut
mit ihrem Hofstaat (Meniñas)	*Madrid, Prado*
als junge Dame	" "

MARIA THERESIA	*Paris, Palais Bourbon*
MARIANNE, stehend	*Wien, Hofmuseum*
am Betpult	*Madrid, Prado*
MATEOS JUAN	*Dresden, Gemäldegalerie*
MONTANEZ MARTINEZ	*Madrid, Prado*
NARREN	
Pablillos de Valladolid	" "
Cristobal de Pernia	" "
Don Juan de Austria	" "
Alessandro del Borro	*Berlin, Kgl. Gemäldegalerie*
OLIVARES, ganze Figur	*Petersburg, Eremitage*
Reiterbildnis	*Madrid, Prado*
	Schleissheim, Galerie
Brustbild	*Dresden, Galerie*
PHILIPP III.	*Madrid, Prado*
PHILIPP IV. Brustbild	" "
mit der Bittschrift	" "
in Uniform	*Dorchester House*
als Reiter	*Florenz, Pitti*
als Jäger	*Madrid, Prado*
feldmarschmäfsig	" "
am Betpult	" "
Alterskopf	*Turin, Galerie*
PHILIPP PROSPER	*Wien, Hofmuseum*
SELBSTBILDNISSE	*Rom, Galerie des Capitols*
	Florenz, Uffizien

STUDIENKÖPFE	
Dame mit dem Fächer	*London, Hertford Gallery*
Sibylle	*Madrid, Prado*
ZWERGE	
El Primo	„ „
Sebastian de Morra	„ „
Antonio der Engländer	„ „
Niño de Valecas	„ „
Bobo de Coria	„ „
HISTORIEN	
Übergabe von Breda	„ „
LANDSCHAFTEN	
Villa Medici	„ „
Titusbogen	„ „
MYTHOLOGIE	
Borrachos	„ „
Vulkanschmiede	„ „
Aesopus	„ „
Menippus	„ „
RELIGIÖSES	
Der bunte Rock Josefs	„ *Escorial*
Anbetung der Hirten	*London, National-Gallery*
Anbetung der Könige	*Madrid, Prado*
Christus an der Säule	*London, National-Gallery*
Christus am Kreuz	*Madrid, Prado*
Krönung der Maria	„ „
Paulus und Antonius	„ „
VOLKSSTÜCKE	
Wasserträger von Sevilla	*Apsley House*
Die Bete mit dem Tiegel	*Richmond, Cook*
Die Spinnerinnen	*Madrid, Prado*

Fortsetzung auf nächster Seite

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Bisher erschienen:

Band 1. BEETHOVEN von AUGUST GÖLLERICH
Band 2. INTIME MUSIK von OSCAR BIE
Band 3. WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS VON WOLZOGEN
Band 4. GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band 5. BAYREUTH von HANS VON WOLZOGEN
Band 6. TANZMUSIK von OSCAR BIE
Band 7. GESCHICHTE DER PROGRAMM-MUSIK von WILHELM KLATTE
Band 8 FRANZ LISZT von AUGUST GÖLLERICH
Band 9. DIE RUSSISCHE MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band 10. HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF
Band 11 PARIS ALS MUSIKSTADT von ROMAIN ROLLAND
Band 12. DIE MUSIK IM ZEITALTER DER RENAISSANCE von MAX GRAF
Band 13-14. JOH. SEB. BACH von PH. WOLFRUM
Band 15. SCHAFFEN UND BEKENNEN von ERNST DECSEY
Band 16--17 DAS DEUTSCHE LIED von H. BISCHOFF
Band 18. DIE MUSIK IN BÖHMEN von RICHARD BATKA
Band 19. ROB. SCHUMANN von ERNST WOLFF
Band 20 GEORGES BIZET von A. WEISSMANN
Band 21 FAUST IN DER MUSIK von JAMES SIMON

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung kartoniert . . . Mk. 1.50
ganz in Leder gebunden . . . . Mk. 3.—

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.



